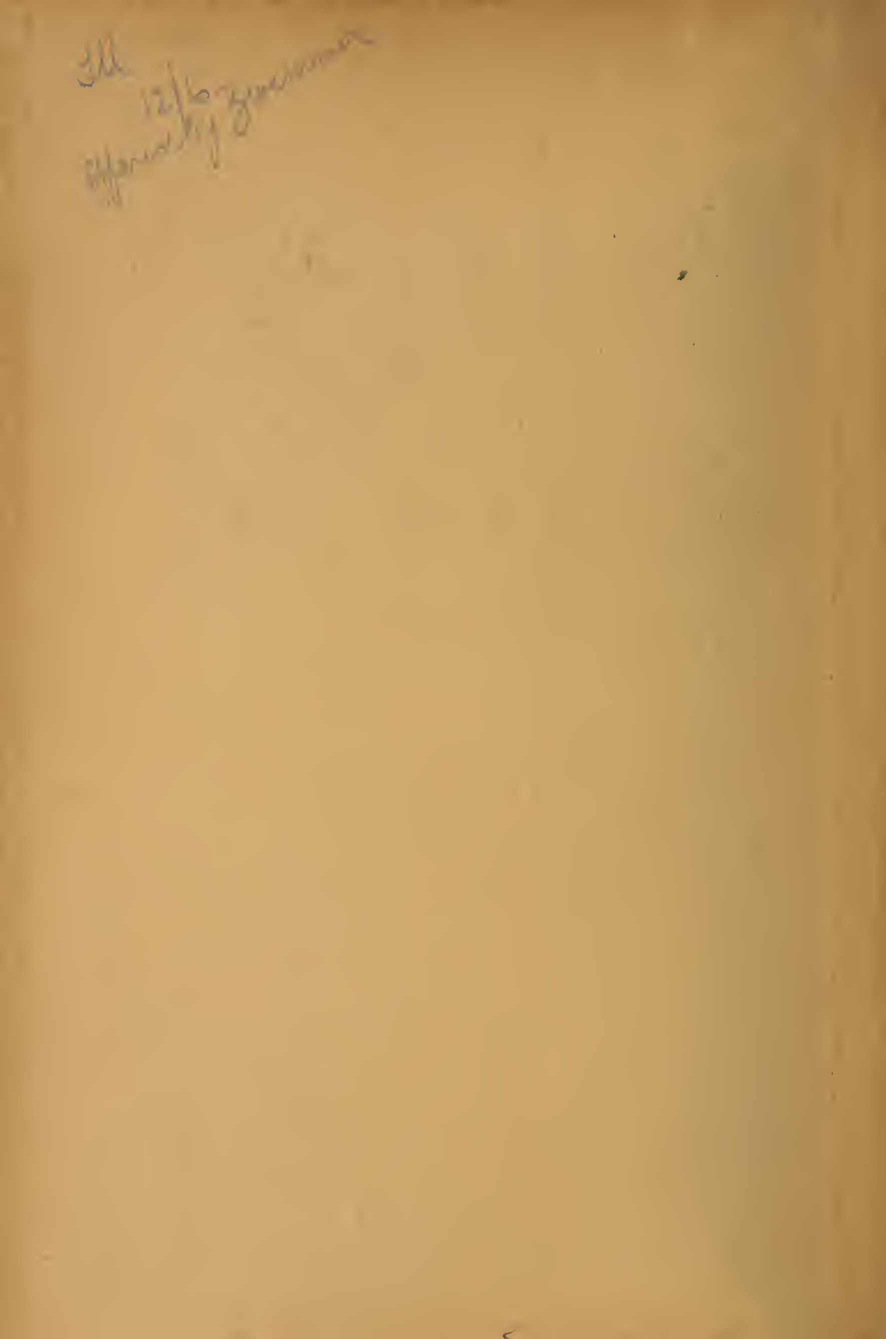




JOHANNES GUTHMANN
DIE LANDSCHAFTSMALEREI DER TOSKANISCHEN UND UMBRISCHEN KUNST VON GIOTTO BIS RAFAEL



LEIPZIG
KARL W. HIERSEMANN
1902.



Die vier ersten Kapitel dieser Arbeit wurden im Sommer-Semester 1900 der philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg als Promotionsschrift eingereicht, die beiden ersten unter dem Titel „Die Landschaftsmalerei der toskanischen Kunst im XIV. Jahrhundert" als Doktorarbeit gedruckt. Das Thema habe ich aus eigener Neigung gewählt, und mein verehrter Lehrer Henry Thode hat die Ausführung desselben mit aufmunterndem Interesse verfolgt.

Um der durch den Gegenstand bedingten Häufung oftmals ähnlicher Landschaftsbeschreibungen mehr Anschaulichkeit zu geben, habe ich dem Text Abbildungen hinzugefügt. Für die Erlaubnis der Vervielfältigung der benützten Photographien sage ich auch an dieser Stelle den betreffenden Häusern entsprechenden Dank, besonders der Liebenswürdigkeit der Firmen Anderson in Rom, Hanfstaengl in München und Montobene-Marcozzi in Mailand.

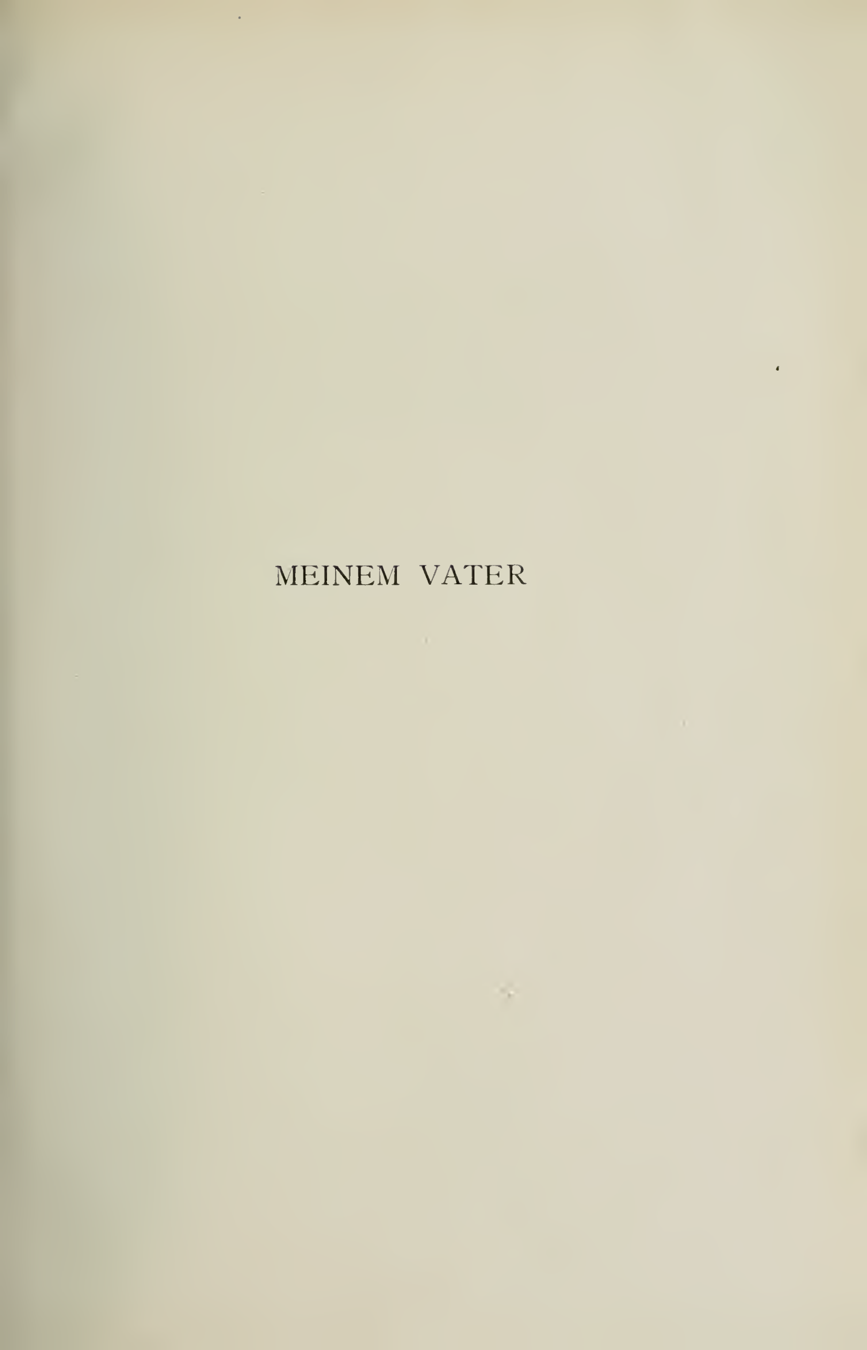
Trotz ausgedehnter Reisen ist es mir nicht möglich gewesen, alle für mich in Betracht kommenden Kunstwerke aus persönlicher Anschauung kennen zu lernen. Vor Allem bin ich für die Sammlungen von London, Madrid und Petersburg auf Photographien angewiesen geblieben.

Die beste Anregung und Förderung meiner Arbeit verdanke ich dem wiederholten langen Aufenthalt in Italien und dem immer erneuten Vergleich der Natur des Landes und seiner Kunst: Der Blick von S. Miniato al Monte hinab auf das weite Arno-Thal hat mich oft ebensoviel gelehrt wie ein vor den Werken der alten Meister in Galerien und Kirchen verbrachter Tag. Dass ich aber ungehindert meiner Neigung nachgehen und sie in Gestalt der vorliegenden Schrift verwirklichen konnte, habe ich Dem zu danken,

dem ich nicht mit Worten meine Gefühle ausdrücken will, in dessen Hände ich aber diese Blätter als kleines Zeichen der Erkenntlichkeit für Alles, was mir sein Vorbild ist, in herzlicher Liebe und Verehrung lege.

Haus Neu-Cladow a. d. Havel, im Juni 1902

Johannes Guthmann.



MEINEM VATER

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Erstes Kapitel. Die Landschaft als Kompositionsmittel. Giotto.

Allgemeines 1
Die Bestandteile der Landschaften Giottos 7
Die Bedeutung giottesker Landschaftslinien 20
Die Darstellung des Raumes 27
Eine Ergänzung zu Giottos Darstellungsweise: Andrea Pisano . . . 36
Anmerkungen zum ersten Kapitel 44

Zweites Kapitel. Die Vorbereitung neuer Anschauungen.

Die Szenerie im Dienste einer dezentralisirenden Darstellungsweise: Duccio 51
Die Erschliessung der landschaftlichen Ferne: Simone Martini, die Lorenzetti 65
Die Verwilderung alter Formen und die Vorbereitung neuer Anschauungen. Die Giottisten 86
Anmerkungen zum zweiten Kapitel 112

Drittes Kapitel. Die Anfänge des Quattrocento.

Die Entwicklung der Landschaftsmalerei auf Grund malerischer Elemente: Gentile da Fabriano 119
Die Landschaft als Kompositions- und Stimmungsmittel: Masaccio . 145
Die Landschaftsmalerei als Ausdruck eines naiven Naturgefühls: Fra Angelico 165
Anmerkungen zum dritten Kapitel 189

Viertes Kapitel. Die Erweiterung des landschaftlichen Raumes.

Das Licht als Seele der Landschaft: Piero della Francesca . . . 196
Die Beherrschung der Landschaftsformen und die beginnende Abwandlung ihrer Linien: Baldovinetti und Domenico Ghirlandajo . 224
Die Ausbildung eines Typus landschaftlicher Schönheit: Die Schule von Perugia 256
Anmerkungen zum vierten Kapitel 289

Seite

Fünftes Kapitel. Die Ausbildung einer Stimmungslandschaft.

Die Dichter-Maler: Fra Filippo Lippi, Botticelli, Filippino Lippi . 299

Naturforschung und Phantasielandschaft: Lionardo da Vinci . . . 342

Anmerkungen zum fünften Kapitel 368

Sechstes Kapitel. Die Entfaltung und Blüte der mittelitalienischen Landschaftsmalerei.

Die allgemeine ästhetische Wandlung von Quattrocento zum Cinquecento: Benozzo Gozzoli, Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo 379

Die Landschaft als Kompositionsmittel: Rafael 411

Anmerkungen zum sechsten Kapitel 446

Schluss 454

Erstes Kapitel.

Die Landschaft als Kompositionsmittel: Giotto.

Allgemeines.

Das XIII. Jahrhundert ist eine Zeit der Neubelebung des christlichen Glaubens; es ist für Italien der Anbruch einer neuen Kultur und einer Kunst, die, in den Tiefen der Volksseele wurzelnd, bald kräftig emporwachsen sollte, um im Cinquecento, in der Hochrenaissance, die schönsten Blüten zu zeitigen, die seit den klassischen Tagen Athens die Welt gesehen hat. Franz von Assisi und die Brüder seines jungen Ordens hatten in glühenden Worten dem Volke die christliche Lehre neu geschenkt, indem sie das Reich Gottes aus den übersinnlichen Höhen begrifflicher Abstraktion, in die eine dogmatisirende Kirche es gesteigert hatte, wieder hinabtrugen und es mit den vertrauten Tönen der Muttersprache in das Herz eines jeden Einzelnen betteten. Der unpersönliche Heiland, wie er uns aus den glänzenden Chorapsiden der mittelalterlichen Kirchen Siziliens anblickt, streng und unnahbar, war durch die Predigten des „Armen von Assisi“ zum „Bruder Christus“ geworden. Die Gottheit hatte dadurch nicht an Würde verloren, und das Volk glaubte wieder von Neuem an den Lehrer, weil es ihn verstand und mit ihm fühlen konnte. Das Dasein hatte wieder einen tieferen Gehalt, eine moralische Bedeutung bekommen. Das Treiben und Hasten nach den Bedürfnissen des täglichen Lebens, das bis dahin die Aufmerksamkeit des Menschen gefesselt hatte, trat zurück vor dem plötzlich und allmächtig hervorbrechenden köstlichen Gefühl, dass das Leben nur die äussere Erscheinungsform eines wunderbaren und bis

dahin verborgenen Inhaltes sei, des eigenen Inneren. Der Mensch wurde seiner selbst bewusst. Schweigend, ihm selber unbekannt, hatten die Mächte seiner Seele geruht gleich einem tiefen, regungslosen Gewässer, in dessen klarem Spiegel das All wiederstrahlt. Jetzt lernte er diese Bilder sehen: Da zog sein eigenes Leben an ihm vorbei und das Leben seines Nebenmenschen, die Natur mit der wechselvollen Reihe ihrer Erscheinungen und die Liebe zu den Heiligen und der Glaube an ihre segenbringende Nähe. Das alles sah er wie im Bilde in seiner Seele sich wiederspiegeln. So wurde das Gefühl zur Phantasie, der Mensch begann Künstler zu werden. Das Bedürfnis nach Ausdruck wurde rege, und die religiösen Vorstellungen verlangten nach bildlicher Darstellung. So wurde die Wandlung der religiösen Anschauungen für die Kunst von unermesslicher Bedeutung.[1]) Jetzt erst, nachdem die Geschichten des Heils und ihre Träger vermenschlicht worden waren, konnten sie Gegenstand künstlerischer Darstellung werden. Um in seinen Erzählungen wahr sein zu können, musste der Künstler das Leben, wie es ist, zu erfassen streben. Hier kam ihm der italienische Nationalcharakter entgegen, der für jedes Gefühl eine sprechende Bewegung hat. Es eröffnete sich ein unabsehbares Feld künstlerischer Thätigkeit, die in sich den Keim der Vollendung trug, weil sie auf dem unablässigen Studium der Natur beruhte.

Der Gegenstand der neuen Plastik, mehr aber noch der neuen Malerei war vor allem die Darstellung des Lebens Christi, Marias und des neuen Heilands Franz. Das Volk verlangte von seinen Künstlern eine möglichst vollzählige Wiedergabe aller wichtigen Augenblicke ihres Lebens. Daher wird das künstlerische Ausdrucksmittel dieser Zeit das breite epische Erzählen, das in langen Bilderreihen zu dem ungelehrten Volke verständlich und langsam spricht. So bekommen diese ausführlichen Freskenzyklen Verwandtschaft mit den geistlichen Schauspielen, den Sacre Rappresentazioni, deren Wesen in dem umständlichen Nebeneinanderreihen aller örtlich wie zeitlich oft auseinanderliegenden Begebenheiten besteht.[2])

Die Illusionsfähigkeit war gross, und man beschränkte sich mit der Angabe der Örtlichkeit auf einfachste Andeutungen:[3]) Die Darstellung der Handlung war die Hauptsache.

Das Gleiche gilt auch von der bildenden Kunst. Wer am einfachsten und deutlichsten spricht, wird vom Volke am besten verstanden werden.

Es ist kein Zufall, dass die Grabeskirche des heiligen Franciscus zu Assisi zur Geburtsstätte der toskanischen, der modernen Malerei wurde. Zwei Jahre nach dem Tode Franzens, 1228, begann man den Bau der Kirche, und wir dürfen annehmen, dass bald nach der Mitte des Jahrhunderts der „Meister des Franciscus“[4]) die Wände der Unterkirche mit Szenen aus dem Leben Christi und des heiligen Franz schmückte. Künstlerisch sagen uns diese nur noch in Trümmern erhaltenen Werke nicht viel, aber sie erwecken unser Interesse als der erste malerische Versuch, dem neuen Stoffe gerecht zu werden. Diesem Vorläufer neuer künstlerischer Thätigkeit folgte in der Ausschmückung des Heiligtums Cimabue. Es ist nicht mehr nur historisches Interesse, das uns an seine Werke fesselt, es ist das Gefühl, einer Persönlichkeit gegenüberzustehen, einem Menschen mit gewaltiger Leidenschaft. Kein Späterer hat das Pathos der christlichen Tragödie erschütternder uns vor Augen geführt, als Cimabue in der Maria Magdalena auf der Kreuzigung im linken Querschiff der Oberkirche. Seine Formensprache ist noch byzantinisirend, aber ihren Inhalt weiss er mit dem Atem der neuen Zeit zu beleben.

Wenn zu diesen Anregungen geistiger und seelischer Art, die er auf seine Umgebung ausübte, noch ein zielbewusstes Naturstudium trat, so konnte man sich aus seinem Schülerkreise Grosses versprechen. Die alte Annahme wird recht behalten, die aus dieser Schar den grossen Lehrmeister des vierzehnten Jahrhunderts, den kongenialen Freund Dantes, hervorgehen lässt: Giotto di Bondone. Es ist kein Zufall, dass gerade in der Grabeskirche des heiligen Franciscus Giotto in der Darstellung der neuen Legende seine erste umfassende Aufgabe fand. Das befreiende und befruchtende Element der Lehren Franzens war hier in ein glücklich begabtes Gemüt gedrungen, in welchem sich Frömmigkeit und Weltlust harmonisch verbunden haben müssen. Inwieweit Zweifel an der Religiosität Giottos[5]) berechtigt sein mögen, ist nicht unsre Aufgabe, zu entscheiden. — Franz hatte die Menschen im Herzen zu bewegen gewusst;[6]) von innen heraus wollte er die Fesseln sprengen, mit denen das Mittelalter die Individualität umgrenzt hatte, sodass sie nur als ein passives Glied in das Bereich von Anschauungen trat, deren Entstehung sie nicht wusste und die sie nicht fortentwickeln oder durchbrechen durfte. Es giebt kein sprechenderes Beispiel für das Erwachen des Persönlichen im Menschen als die Kunst Giottos. Es will uns anmuten, als seien die Maler der Vorzeit an den Menschen

vorbeigegangen, ohne sie nur einmal anzublicken auf ihre Eigenart hin. Wol hebt der eine oder andre im Laufe des XIII. Jahrhunderts schüchtern den Schleier, der über der Natur zu liegen scheint, aber erst Giotto reisst die Schranken der Überliefrung ein, er sieht die Menschen an, wie sie sich bewegen und wie sie sind, und wie er sie sieht, so malt er sie. Gewis behält er noch allenthalben die alten Kompositionsschemata bei, und gewis setzt die unentwickelte Technik seiner Naturwiedergabe viele Grenzen; aber für seine Zeit war es ein ungeheurer Schritt, den er that. Den Eindruck, den er auf seine Zeit machte, schildern uns Chronisten und Dichter,[7]) am deutlichsten aber seine Schule, die ein Jahrhundert lang den Regeln ihres Meisters treu blieb und erst zusammenbrach, nachdem sie alle Möglichkeiten einer Stilentwicklung, die in der Art Giottos lagen, voll ausgelebt hatte.

Giottos Bedeutung erkennen wir heute vor allem in seinen grossen Freskenzyklen in Assisi, Padua und Florenz. Eine Fülle von Handlungen zieht an unsern Blicken vorüber, wie die Gesänge eines Epos, nicht wie die Szenen eines Dramas mit wechselseitiger Beziehung auf einander, wenn auch jedes einzelne Bild aus einem Geist und einer Gesinnung heraus geschaffen ist, die wir dramatisch zu nennen pflegen. Das klare, epische Erzählen ist das stilbildende Moment in Giottos Kunst. Er erkennt den springenden Punkt in allen Erzählungen und stellt ihn scharf pointirt hin. Am liebsten motivirt er diesen Höhepunkt der Erzählung durch Personen, die in ihrer Stellung noch den vorangegangenen Moment erkennen lassen und andre, in denen sich bereits die Wirkung der Handlung äussert. Eine solche Einheitsbildung dreier verschiedener Momente ist notwendig, wo es sich um die Darstellung von Wundern handelt, deren Wesen immer in etwas Geistigem besteht. Die „Auferweckung des Lazarus“ in Padua ist das sprechendste Beispiel. Eine ähnliche Ausdrucksweise finden wir noch in den Stanzen Rafaels.

Um die grösstmögliche Klarheit zu erreichen, bedarf es der sorgfältigen Gruppirung der Hauptpersonen und der Begleitfiguren. Die Bewegungen der Helden müssen überzeugend sein, ihre Wirkung wie ein Reflexlicht sich in den verschiedenen Gemütern der Nebenfiguren verschieden äussern. Alles muss dazu beitragen, den Hauptmoment hervorzutreiben, wenn möglich, ihn zu steigern. Damit fällt alles Überflüssige fort, das Schmückende hat in dieser Kunst keinen Platz. Feuerbachs Wort: „Stil ist Weglassen des Unwesentlichen“ trifft auf Giotto völlig zu.

Es ergiebt sich hieraus von selbst, welche Rolle die Accessorien bei Giotto spielen müssen. Szenerie ist nötig, um den Ort der Handlung zu vergegenwärtigen, aber bei der Knappheit der Darstellungsweise muss sie sich dem Ganzen fügen und möglichst dazu beitragen, den Hauptmoment zu steigern. Vor den Figuren, die der Deutlichkeit wegen gross gebildet werden, muss die Szenerie in den Hintergrund des Bildes zurücktreten, und da der Raum klein ist, kleiner als bei den späteren Renaissance-Fresken, so muss auch die Szenerie präzisirt werden. Das ganze Mittelalter verwendete architektonische und landschaftliche Umgebung auf seine Art, „erst bei Giotto aber wurde auch das Abschliessen der Komposition durch landschaftliche oder architektonische Hintergründe zu einem künstlerischen Grundsatz erhoben.“ [8]) Allerdings giebt es auch Ausnahmen, wo die Angabe der Örtlichkeit fehlt, z. B. die „Gefangennahme Christi“ in Padua und Giottinos „Beweinung Christi“ in den Uffizien zu Florenz, wo denn das Interesse am Gegenständlichen alle andern Bedenken überwiegt.

Das Wesentliche an Giottos Szenerie ist demnach ein starkes Generalisiren, [9]) Abkürzen, nicht aber Symbolisiren, wie wir es bei der byzantinischen Kunst fast durchgehend finden. Giotto wird zu einer idealen Wiedergabe der Natur genötigt, einer Natur, die zwar in Form und Linie das Wesentliche erkennen lässt, aber doch zu spärlich charakterisirt ist, um aus dem Hintergrunde, in welchem sie als Mittel dient, jemals hervortreten zu können zur Bedeutung des Selbstzwecks. Daher vermeidet Giotto alles, was die Phantasie ablenken könnte in das Bereich der Szenerie. Sie bleibt durchweg Dienerin der Handlung. Das ist ihr Grundunterschied von der landschaftlichen Darstellung der Giotto-Schüler, die hierin ihren Meister geradezu unbegreiflich falsch verstanden haben.

Allerdings giebt es auch bei Giotto Fälle, wo er das Beiwerk zulässt, doch geschieht das dann aus ästhetischen Gründen, um die Fläche harmonisch zu füllen. [10]) Im Allgemeinen aber ändert das nichts an dem Gesagten. Giotto selbst mag hier seiner Naturbeobachtung Grenzen gezogen haben. Denn während er, der spätere grosse Baumeister, von Anfang an lebhaftes Interesse für die Architekturen in seinen Fresken zeigt und hier einige wundervolle Hallen zu entwerfen weiss, nimmt seine Teilnahme für landschaftliche Darstellungen im Laufe seiner Entwicklung sichtlich ab. Ja, wir finden bereits in seinem Jugendwerk in Assisi, dass er eine Architektur-Szenerie anstatt

einer Landschaft[11]) giebt: Auf der „Weihnachtsfeier des heiligen Franz in Greccio“, die nach den Worten Bonaventuras[12]) im Walde stattfand, verlegt Giotto die Handlung in den Chor einer Kirche. Mochte er fürchten, der poetischen Schilderung Bonaventuras, die sich bis auf den von Gesängen widerhallenden Wald erstreckt, nicht gerecht werden zu können, oder mochte ihm die Kirche ein feierlicherer Ort sein; gleichviel, wir sehen ihn hier auf die Landschaft zu Gunsten der Architektur verzichten.

Wir brauchen diese Vernachlässigung des Landschaftlichen in der Kunst Giottos nicht zu beklagen, denn einerseits werden wir im Laufe dieser Untersuchung sehen, wie er diesen Zweig der Natur seinem Stile anzupassen wusste in einer Weise, die ihn für uns zum Vorläufer Rafaels macht; andrerseits müssen wir gestehen, dass seine Zeichnung sich besser zur Wiedergabe von Vorstellungsbildern eignet als von Naturgegenständen.[13]) Die Reize eines Landschaftsbildes bestehen aus wesentlich andern Elementen als der Pinsel Giottos wiederzugeben imstande gewesen wäre. Niemand wird ihm hieraus einen Vorwurf machen oder von einem Mangel sprechen können. Wenn aber die landläufige Anschauung[14]) zu der Charakterisirung seiner Landschaft kommt, sie „bestehe aus ziemlich konventionellen Felsen, über welche einzelne Blumen, Gräser und Bäume verstreut seien“, so heisst das, ein wesentliches Moment dieser Malerei verkennen und in aller Harmlosigkeit einen Vorwurf gegen sie aussprechen, den sie nicht verdient. Denn wenn irgend eine, so zeugt die Landschaft Giottos in jeder Linie, ja in jedem der kahlen Bäume, die sie trägt, vom Innersten, was erst die Grösse des Künstlers offenbart, von wahrem Stilgefühl.

Wir wenden uns einer eingehenderen Betrachtung der Eigentümlichkeiten dieser Landschaft zu, indem wir zuerst ihre Bestandteile zergliedern, dann zum Zusammenhang dieser Landschaft mit der Handlung kommen, wo wir die Eigenart Giottos finden werden, und zuletzt einige Betrachtungen über die Darstellung des Raumes bei Giotto anstellen werden, um so den Übergang zu den andern Meistern des Trecento und ihrer eigenen sich allmählich ausprägenden Anschauung der Natur zu gewinnen.

Die Bestandteile der Landschaften Giottos.

Es wurde bereits oben ausgesprochen, dass die landschaftlichen Darstellungen der byzantinischen Kunst, sowol der Mosaiken wie der Miniaturen, symbolisch genannt werden müssen. Eine symmetrisch verlaufende Bodenschwellung bedeutet einen Berg, ein ornamental stilisirter Baum vertritt den Pflanzenwuchs, ein kleiner Mauerkreis mit Türmchen, aus welchem Lämmer in der Grösse der Mauer als die 12 Apostel hervortreten, bedeutet Jerusalem und entsprechend auf der andern Seite Betlehem. Ja, wir finden auf den Apsismosaiken Jacopo Torritis in Rom in S. Giovanni in Laterano (vollendet wahrscheinlich 1291)[15]) und in S. Maria Maggiore (vollendet 1296)[16]) zuunterst den Jordan dargestellt und zugleich die antike Flussgottheit sowie zwei kleinere Wasserpersonifikationen, Jor und Dan. Dass man noch am Schluss des XIII. Jahrhunderts an dieser antiken Überliefrung festhielt, beweist die völlige Verständnislosigkeit für landschaftliche Dinge. Diese hatten in den Augen der älteren Meister keine Daseinsberechtigung in der Kunst, daher die Wandellosigkeit ihrer schematischen Darstellungen.[17])

Auch Cimabue und die Werke seiner Schule in Assisi zeigen keinen wesentlichen Fortschritt. Anstatt symmetrischer Bodenschwellungen finden wir hier wol einzelne grosse Steinblöcke, aber nirgends eine Ahnung davon, dass auch die leblose Natur ein Organismus ist wie ein menschlicher Körper mit seinen Gliedern.

Giotto ist der erste Maler der christlichen Kultur, dem wir eine Art von Naturbeobachtung zuschreiben dürfen. Wir dürfen zwar bei ihm nicht an das intensive Naturgefühl des heiligen Franz denken; aber der beobachtende Blick Giottos, der von den Dingen die Realität fordert, liess ihn nicht stumm an den Werken der Natur vorbeigehen. Er, der das Sprechende der menschlichen Erscheinung in der lebendigen Silhouette auf seinen Bildern festzuhalten trachtete, erkannte ahnend, dass es auch in der Natur Linien giebt, die dem Auge das Wesentliche ihrer Existenz beschreiben. Er ging nicht skizzirend hinaus vor die Thore der Stadt, um einen bestimmten Gegenstand festzuhalten; das widerspräche seiner Art, die aus der Vorstellung heraus, nicht aus der Wahrnehmung, den Typus, nicht den einzelnen Fall, giebt. Diese Art der Naturbeobachtung hat ihn niemand gelehrt, kein römischer Meister, nicht Cimabue und keiner der Pisaner; sie war seine That! Er

hat die Landschaft und ihre Formen sehen gelernt, das konnte keiner der Früheren.

Giottos Gestalten stehen wie aus einem Guss vor uns da. Wenn er eine Hand malt, so scheint er nicht erst den Arm und dann die Hand zu zeichnen, sondern beides setzt er in einer Linie gross hin, so den Eindruck des Organischen wahrend. Das ist auch seine Art der Natur gegenüber. Er sieht die Berge nicht mehr als einzelne Blöcke;[18]) er hat das richtige Gefühl für die Zusammengehörigkeit mehrerer Berg- und Hügelbewegungen, die, als Hebungen und Senkungen von einer gemeinsamen Silhouette umgrenzt, der formensuchende Künstler als Einheit erfassen muss. Man hat diese Umrisse Giottos unschön genannt.[19]) Das mag sein. Auf Linienschönheit kam es hier aber noch nicht an, sondern überhaupt auf das richtige Erfassen des künstlerischen Problems. Giotto ist der erste in der Reihe der Meister, die an der Bewältigung des Bergkonturs gearbeitet haben und die ihren idealen Abschluss findet in den Poussins und Claude Lorrain.

Natürlich konnte er nur erst die auffallendsten Merkmale erfassen. „Das Bedeutende des Gebirgs, der Gebäude beruht auf der Höhe; — daher das Steile“ sagt Goethe in seinen Betrachtungen über die „künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände“. „Das Steile“ konnte auch für Giotto nur in Betracht kommen, nicht etwa Ebnen oder komplizirte Abstufungen mehrerer Gründe. Somit liegt das Schwergewicht seiner Landschaft auf der Ausgestaltung der den Hintergrund abschliessenden, mit der Bildfläche parallel verlaufenden Bergformation. Für seine Figuren muss er an diesen schroffen Felsenwänden daher oft postamentartige Fusspunkte schaffen („Tränkung des Durstigen“ in Assisi, „Stigmatisationen“).

Aber Giotto erkannte das Wesen der Berge nicht nur im Umriss, sondern auch im Volumen. Er verteilt daher Licht und Schatten energisch, sodass seine Schöpfungen in Padua besonders hierdurch den Eindruck räumlich existirender Gebilde erwecken. Dazu kommt der Versuch, die Berge in verschiedenen Höhen durch grosse Streifen, die wie Geschiebe wirken, zu gliedern; die „Mantelspende“ in Assisi giebt sogar Schluchten und Spalten, die die linke Bildhälfte recht unwirtlich erscheinen lassen, trotz des einladenden Städtchens auf der Höhe. Derartige Bemühungen zeigen, dass es sich hier nicht um flächenfüllende Zuthaten handelt, sondern geradezu um künstlerische Probleme. In Padua (z. B. „Flucht nach Ägypten“) nimmt er zwei Felsenzonen

hintereinander an: die vordere hell und kräftig schattirt, die hintere in gleichmässig dunkleren Tönen gehalten. „Wenn du Berge zu malen hast, die entfernter zu sein scheinen, so nimm mehr dunkle Töne, willst du sie mehr genähert zeigen, hellere“ schreibt Cennino Cennini,[20]) dem wir sonst für die Kenntnis des frühen Trecento weniger zu verdanken haben, als für die Kunst seines Lehrers Agnolo Gaddi und seiner Zeitgenossen. — Giottos Bedürfnis, den Boden seiner Landschaften zu charakterisiren, äussert sich auch in der Art, wie er den Vordergrund seiner Bilder nach unten zu abschliesst: Zacken- oder treppenartig schneidet er ihn aus nach Art der Byzantiner, um ihn dann erst zum Bildrand abfallen zu lassen, sodass die Figuren eine Stufe über diesem stehen: Giottos Landschaft ist nur für den Hintergrund, nicht aber für Mittel- und Vordergrund geeignet.

Betrachten wir das Material dieser Berge und Felsen, so finden wir zwei Arten der Charakterisirung. Die Landschaften der Oberkirche von Assisi bestehen aus einem Gestein, das mit seinen schräg verlaufenden, übereinander liegenden Geschieben, mit seinen zackig ausspringenden plattenartigen Lagen die meiste Verwandtschaft mit Kalkstein hat. In Kalksteinbrüchen mag Giotto die Anregung empfangen haben, diese charakteristischen Formen nachzubilden. Die „Tränkung des Durstigen“ ist das beste Beispiel für diesen Typus. — Aber bereits in der „Stigmatisation“ der Oberkirche erkennen wir den Übergang zu etwas Neuem. Dort erhebt sich aus dem Steingewirr der unteren Bildhälfte links ein mächtiger Felsenkegel, dessen Formen grosszügiger werden, als seien die scharfen Bruchkanten des Kalksteins vom Regen verwaschen. Diese neue Gestaltung finden wir in Padua zum Typus ausgeprägt: Es sind dies hohe und jäh aufragende Felsen, deren eine Seite meist in schnellem, gerundetem Schwunge sich senkt, während die andre in unregelmässigen Absätzen oder steil und in parallelen Längsfalten abstürzt. Das ist das charakteristische Bergmaterial Giottos, dessen Linien und Flächen er verwenden kann, wie es die Handlung bedingt. Wir sehen aber auch, woher ihm die Anregung hierzu kam. Es sind die öden, unfruchtbaren Gebiete Mittelitaliens mit ihren Formationen aus kreidigen und thonigen Erden, das Land südlich von Siena bei Buonconvento und Monte Oliveto Maggiore, die Strecken zwischen Chiusi und Orvieto, die mit jedem neuen Regensturz andre Bildungen zeigen, indem das Wasser neue Rinnen durch die Berge wühlt und die alten vertieft. Es sind die trostlosesten Gebiete Italiens, heute vielleicht

noch entsetzlicher zu sehen als damals, weil alle Mittel der Kultur sich als nutzlos erweisen — oder vielmehr nicht angewandt werden, während in früherer Zeit hier einzelne Bruderschaften schützend eingriffen.[21])

Felsen allein machen noch kein Landschaftsbild vollständig; es müssen Bäume und Pflanzen dazukommen. Giotto erkennt ihre Bedeutung wol an, beschränkt aber ihre Anzahl aus künstlerischer Weisheit auf das Äusserste. Er will die mühsam errungene Klarheit der Bergstruktur nicht verdunkeln durch schmückendes Beiwerk, wie es für ihn der Pflanzenwuchs ist, oder gar die Phantasie ablenken, sich in seine Szenerie zu zerstreuen. Wie er die Bergformationen generalisirte, d. h. auf den knappsten Ausdruck zurückführte, so verfährt er mit Bäumen und Büschen. Niemals stellt er sie zu Gruppen und Hecken zusammen, sondern jedes Gewächs ist ein Einzelwesen, möglichst ein Prachtexemplar. Die Zeit war noch nicht gekommen, in der man die „Ruinensentimentalität" auch in die Natur übertrug und von jedem Baum verlangte, er solle „seine Geschichte"[22]) haben. Man hatte noch die naive Freude an der Vollkommenheit der Erscheinung. Natürlich galt auch hier das Hauptbemühen der Form. Giotto sucht in allem, wie wir sahen, den ausdrucksvollen Umriss; und hier kommt ihm die italienische Natur zu Hilfe. Wälderarmut steigert den Reiz des einzelnen Baumes. Er wird zum weithin sichtbaren Merkmal in Feldern und an Höhen. Zu seiner ganzen Bedeutung kommt er aber erst des Abends. Wenn die Sonne im Sinken begriffen ist und einen Augenblick der Himmel entflammt steht, dann zeichnen diese einzelnen Baumriesen ihre prachtvollen schwarzen Silhouetten eindringlich und unvergessbar gegen den goldenen Grund. Niemals tritt die imponirende Grösse der Steineichen uns mehr entgegen. — Da mag auch Giotto die Schärfe und den Charakter eines Baumkonturs in sein Formengedächtnis aufgenommen haben. Wol ist es ein weiter Weg von dem Bäumchen auf der Höhe links auf der „Mantelspende" in Assisi bis zu den grandiosen Baumindividuen auf Rafaels letzten Visionsbildern und bis zu den klassischen Abendlandschaften Claudes, wol musste noch eine lange Reihe ästhetischer Wandlungen durchlaufen werden; aber der Kern der Entwicklung liegt hier.

Giottos Bäume entwachsen gern einem erdigen Grunde, den sie gesprengt haben wie eine Schale. Darin liegt etwas von der treibenden Kraft des Wuchses. Die Stämme sind oft gewunden und mit kleinen Astansätzen versehen. Doch tritt in den spätern Werken eine Ver-

einfachung ein. Die Baumkronen lassen sich im Allgemeinen in ein Rund beschreiben, wie Kinder sie zeichnen. Aber diese buschige Kugelform entwickelt sich zu lockerer Gestalt, die Äste gliedern sich von einander, Licht und Schatten treten dazu, und so entstehen einige tüchtige Exemplare („Vögelpredigt" in Assisi und im Louvre, „Stigmatisation" in Sa. Croce in Florenz u. a.). Hatte er Anfangs nur einen dunkeln Fleck gemalt und darauf hellere Blätter, (wie auch noch die Vorschrift Cenninis lautet),[23]) so sehen wir hier das Bestreben das Volumen auszudrücken.

Die Zahl der Baumarten ist gering, und auch diese sind mehr „durch die Blattform als durch den Habitus charakterisirt."[24]) Am häufigsten ist die Eiche vertreten, deren Blätter sorgfältig gezeichnet sind. Trotzdem hat der ganze Baum oft mehr Ähnlichkeit mit einer Ulme. Auch Steineichen finden wir. Den Ölbaum auf dem „Einzug in Jerusalem" erkennen wir, weil wir es wissen, nicht weil wir ihn botanisch sorgfältig studirt sähen. Einen grösseren Reichtum an Arten haben wir nur in der „Flucht nach Ägypten" in der Unterkirche von Assisi vor uns, doch kommen wir sogleich auf diese Darstellung zurück. Im Ganzen betrachtet, erkennen wir, dass wir es bei Giottos Bäumen eigentlich nur mit der Gattung, noch nicht aber mit der Art zu thun haben. Wieder interessirt den Meister nur der Typus, nicht der einzelne Fall.

Ähnliches begegnet uns bei den niedrigen Pflanzen und bei Büschen. Die botanische Wirklichkeit mit ihren Einzelheiten interessirt ihn weniger als der ornamentale Charakter der sich flach am Boden ausbreitenden Gewächse, die uns in seinen Fresken oft an Seesterne und ähnliche zierlich bewegte Meerwesen erinnern („Vision des schlafenden Joachim" in Padua). An bestimmte Pflanzen denkt man nicht bei diesen dem Formenstreben Giottos entsprossenen Zeichnungen; es sei denn, dass man (auf demselben Bilde) die untersetzte, kräftige Staude rechts als Distel anerkennen will. — Von dem Buschwerk gilt das gleiche. Die kunstvolle Verschlingung der Zweige interessirt ihn; die Blätter lässt er am liebsten fort, sich nur am Spiel der fein durcheinander verflochtenen Ästchen erfreuend. Das generalisirende Sehen, dass wir für Giottos Naturbeobachtung kennzeichnend fanden, behält er aber auch hier bei, nicht zum Vorteil des Gegenstandes; denn Formenabstraktion bei Pflanzen führt zur Ornamentik.

Auffallend ist das fast völlige Fehlen bunter Blumen, welche die Schule Giottos bis zur Übertreibung verwendete. Die Zahl der in Ornamenten wie Malereien des Mittelalters verwendeten Farben ist überhaupt gering, da Mischungen fehlen. Man setzte die Hauptfarben Schwarz, Grün, Gelb, Rot und das beliebte Blau[25]) nebeneinander, es der Kraft des reichlich verwandten Goldes überlassend, den Zusammenklang zu erzielen. Die feineren Abtönungen in der Natur konnte man nicht wiedergeben, ja man sah sie wol garnicht wie wir heute. Charakteristisch ist das Fehlen von genaueren Farbenangaben bei Dante.[26]) Er nennt die Felsen von Malebolge eisenfarbig,[27]) die von Carrara weiss[27]) und die Höhen des Casentino grün.[27]) Das ist alles. — „Eisen-“ oder „aschenfarbig“ könnte man auch Giottos Felsen nennen; sie differiren in den Abstufungen von Grau und geben so für die bunt gekleideten Gestalten der Handlung einen neutralen Hintergrund. Darüber spannt sich ein gleichmässig blauer Himmel ohne die geringste Abtönung. Der Himmel ist blau, also wird er blau gemalt, die Berge, wenigstens Mittelitaliens, sind grau, also werden sie grau gemalt und die Bäume grün mit braunen Stämmen.[28]) In dieser Art, die Naturfarben zu generalisiren, liegt für unsre hierin so verwöhnten Augen der Hauptgrund, weshalb uns die Landschaften dieser frühen Zeit befremden. Solche Naturwiedergabe will uns zu abstrakt erscheinen. Aber vielleicht liegt auch hier ein für jene Zeit richtiges Natursehen zu Grunde, das wir zu würdigen heute nicht mehr imstande sind.

Während die Architektur auf den Fresken Giottos in bunten Farben erglänzt, entsprechend dem Baustil der Zeit und der Vorliebe der Italiener für bestechende Aussenseiten der Häuser, muss sich die Landschaft mit bescheidneren Reizen begnügen. Da die Farbe für Giotto nur als formenverdeutlichendes Mittel Wert hat, so ist diese Beschränkung stilistisch richtig.

Fassen wir die verschiedenen Punkte giottesker Naturanschauung zusammen: das Wesen der Berge als aus Linien, Form und Material bestehend, das Wesen der Bäume aus kräftig aufschiessendem Stamm, mannigfaltig verästelter Verzweigung und durchlichteter, buschiger Krone, den Himmel als markanten Abschluss jedes Landschaftsbildes, so ergiebt sich für uns eine Summe von existenzbedingenden Faktoren, deren Gesammtwirkung wir als ein zwar stark generalisirtes Abbild der Natur, aber unbedingt als Dasein anerkennen müssen. Einige Beispiele mögen das Gesagte bekräftigen:

Für die früheste Zeit, in welcher Giotto möglichst viel wiedergeben möchte und sein umfassendstes Landschaftsbild schafft, wählen wir „die Mantelspende“ in Assisi: Die Figuren stehen am Fuss eines steil auf-



Giotto: Der heilge Franz giebt einem Armen seinen Mantel.
Fresko in S. Francesco zu Assisi.
Nach Originalphotographie von Anderson.

steigenden felsigen Geländes. Von beiden Seiten des Bildes senken sich zwei Berge, deren Umrisse sich über dem Haupt des Heiligen schneiden. Auf der Anhöhe rechts liegt eine klosterartige Anlage, während die Berglehne links, in breiten Kalksteinstufen ansteigend und von Spalten zerrissen, von einer ummauerten Stadt gekrönt wird. Aus dem geöffneten Thore führt eine Strasse zwischen kleinen Häusern

hinab. Bäume und Büsche wachsen verstreut auf dem rauhen Felsenboden. Hinter den Bergsilhouetten tauchen noch einige Baumwipfel auf, aus einer zweiten, hinteren Thalzone hervorschauend. Knorrig und zerzaust steht in der Mitte ein Baum, die Aufmerksamkeit herausfordernd. Dies Bild giebt einen weiteren Ausschnitt aus der Natur, als es Giotto später zulässt. Eine solche Landschaft würde ihm weitschweifig erschienen sein, und erst seine Schule nahm diese Naturschilderungen wieder auf. Als Ausgangspunkt seiner Entwicklung und als Beweis dafür, wie kühn der junge Künstler das unbekannte und schwierige Thema anzufassen und zu gestalten wusste, hat dies Beispiel seine Wichtigkeit. Wenn wir dem Bilde einen Vorwurf machen dürfen, so ist es der, dass die Szenerie die Figuren beengt. Sie haben keine Freiheit, sich in ihr zu bewegen; man versteht nicht, wie sie an diese ungangbare Stelle gekommen sind und wie Franz sein Pferd wieder fortführen wird.

Einen kleineren Ausschnitt aus der Natur, aber grosszügiger und energischer behandelt, giebt die „Tränkung des Durstigen“ in Assisi: Inmitten einer felsigen, unwirtlichen Gegend kniet der Heilige, durch sein Gebet aus dem starren Felsen Wasser rufend, das der Verschmachtende unten gierig trinkt. Zwei Ordensbrüder erleben stumm das Wunder. Der Berg ist in breiten Geschieben übereinander getürmt, in zackigen, jähen Stufen ansteigend. Die einzelnen Formen erinnern an krystallinische Gebilde oder vielmehr an Steinbrüche. Die Unebenheiten, die Höhen und Tiefen des Bodens sind vortrefflich für die Stellung der Figuren benützt. Links hinter der ersten Felsenreihe steigt noch ein zweiter, einfacher gegliederter Berg auf, im Unterschied von der kühnen Licht- und Schattenbehandlung vorn mehr in schattiges Dunkel gehüllt. Allenthalben stehen Bäume, aber in einer Kleinheit, die den Figuren widerspricht. Es ist dies ein Beispiel für das, was wir Generalisation der Natur nannten: Giotto giebt eine Landschaft in kleinsten, in ihren Einzelheiten wohlproportionirten Verhältnissen, setzt dann aber Figuren hinein, die nach andern Massen gemessen sind, die wie Riesen wirken in solcher Umgebung und als Hauptsache sofort auffallen müssen. Verglichen mit der „Mantelspende“ sehen wir einen entschiedenen Fortschritt in der Tiefenbildung und den Versuch, die Figuren in eine Landschaft hinein zu komponiren.

Auf den paduaner Fresken fehlen die Details fast völlig. Die Felsenbildung wird auf den knappsten Ausdruck beschränkt: „Joachim kommt zu den Hirten“, dies berühmte Bild in sich verschlossnen gram-

vollen Denkens, ist von einer einfachen „steilen“ Szenerie begrenzt. Die Figuren, die auf einer geräumigen Bühne stehen, heben sich ab von einer der Bildfläche parallel laufenden Bergwand, die links hinter Joachim aufsteigt, dann horizontal in der Scheitelhöhe der Figuren verläuft, um sich rechts zu einem schroffen Felsenmassiv zu erheben. Wenige Bäume bilden den einzigen Schmuck dieser abgeschlossenen, den Beschauer auf die Handlung konzentrirenden Landschaft. Jede Zuthat würde den herben Eindruck gemildert haben.

Die Gelegenheit zu einer einheitlichen Wald- und Felsenlandschaft war Giotto in der „Stigmatisation des heiligen Franz“ gegeben. Eine Reihe von Bildern behandelt diesen Gegenstand (z. B. in Assisi, S. Croce in Florenz, Louvre), ohne aber von dem Interesse des Künstlers für eine detailirte und ausdrucksvolle Landschaft Zeugnis zu geben. Er beschränkt sich darauf, den „steilen Abhang“ des Berges Verna der Bonaventuraschen Legende[29]) in Gestalt eines Felsensockels zu geben, der rechts abfällt, während er sich links zu kegelförmiger Höhe erhebt. Der Wald ist durch einzelne Bäumchen vertreten; auf dem florentiner Fresko sieht man die Höhle im Felsen. Im übrigen unterscheiden sich die Darstellungen wenig, es sei denn in der malerischen Ausführung, die in Florenz an Grösse der Felsenbildung weit über das Jugendwerk in Assisi hinausgeht. Hier finden wir noch die Spuren einer zweiten Felsenzone, die hinter der Kapelle aufragt, doch ist sie zu schlecht erhalten, um ein Urteil über ihre Tiefenwirkung zu gestatten. — Die Landschaft im Louvre erfreut sich der besondern Erwähnung Vasaris[30]) als etwas „für jene Zeit Neues“. Gewis zeichnet sie sich als Tafelbild an sorgfältiger Einzelbehandlung aus vor den schlichteren Fresken, aber es ist kein wesentlicher Unterschied von diesen. Nur fällt es auf, dass von der Erscheinung des Gekreuzigten auf die nächsten Gegenstände Licht ausgeht und so der Versuch einer bestimmten Lichtquelle gemacht ist. An solche Fälle (auch z. B. die „Taufe Christi“ in Padua) mag Taddeo Gaddi mit seiner Liebhaberei für Lichteffekte gröbster Art angeknüpft haben.

In den genannten Beispielen stehen die Figuren hart am Rande des Bildes, und die Landschaft füllt zweckentsprechend den Hintergrund. Den Versuch, die Handelnden in die Szenerie hinein zu komponiren, machte Giotto in der „Tränkung“ und in der „Stigmatisation“, und, unter den besprochenen Voraussetzungen seiner Kunst, glücklich. Seine Landschaften, die als Felsen aufsteigen und als markanter Umriss

wirken können, vermögen uns einer Art Illusion hinzugeben, wie sie uns etwa eine bescheidene Bergkulisse auf einer einfachen Bühne macht, wo ein guter Schauspieler die Dürftigkeit der Bretterwelt vergessen lässt.[31]) Aber es traten Anforderungen an den Künstler, die ihn zwangen, von seinem gewonnenen, guten Schema abzugehen und die Figuren in den Mittelgrund des Bildes zu verlegen. „Das Wunder im Hafen von Marseille" in der Magdalenenkapelle der Unterkirche von Assisi[32]) stellt einen von Felsen umgrenzten Hafen dar. Im Hintergrunde links schliesst ein kühn aufgebautes Vorgebirge mit Bäumen darauf den Hafen nach aussen. Von dort zieht sich nach rechts hinten das Ufer, um dann nach vorn umzubiegen und am Bildrand unten in Gestalt einer Landzunge mit einem Leuchtturm zu endigen. An der Uferkrümmung rechts liegt die Stadt, aus der man über eine kleine Brücke auf Stufen zum Meere hinabsteigt. Dort an der Landungsstelle liegen Schiffe aller Art und Knechte sind beschäftigt, Waren auszuladen, — ein Stückchen Genremalerei, wie sie bei Giotto selten ist, und von drastischer Leibhaftigkeit. Das Landschaftsbild wird vervollständigt durch eine kleine Insel im Vordergrunde links, an welcher der erstaunte Schiffer landet und die tot geglaubte Frau des Kaufmanns von Marseille schlafend findet. Das Meer ist in breiten grüngrauen Streifen gegeben, und Fische tummeln sich darin. Soweit ist das Bild, trotz der völlig mangelnden Perspektive verständlich; aber jede Wirkung wird genommen durch das in übergrossen Verhältnissen gegebene Schiff in der Mitte mit den heiligen Personen, die als Wichtigstes auch in entsprechend grossem Massstabe gebildet werden mussten. Der Kontrast wird um so auffallender, wenn wir die grossen Seeschiffe im Hafen, da sie ja nur Staffage sind, so klein und das Fahrzeug der Heiligen so ungeheuerlich gebildet sehen. Aber solch Beispiel erleuchtet uns mit einem Schlage den ganzen idealen Stil des Trecento, und diese naiven Fehler sagen uns mehr von der Anschauung der Zeit, als die ungleich besseren Landschaften der Oberkirche.

Aus der Charakteristik der giottesken Landschaft und aus den angeführten Beispielen geht hervor, dass sich eine solche Szenerie noch nicht als Stimmungsfaktor verwerten lässt.[33]) Zu leicht sind wir geneigt, kahle Felsen und entblätterte Bäume als poetische Züge des Dichter-Malers aufzufassen, indem wir ausser Acht lassen, dass der erzählende Inhalt des Bildes vorgeschrieben wurde durch Evangelien, Legenden oder geistliche Schauspiele, dass also das dichterische Element gegeben

war und dass dem bildenden Künstler im wesentlichen die formelle Ausgestaltung des Inhalts oblag.[34]) Die moralische Kraft der einzelnen Künstler dieser Zeit unterscheidet ihre Werke graduell von einander, nicht die poetische Erfindung neuer Züge. Zu Dichtern werden die bildenden Künstler in Siena und am Schluss des Trecento, am Übergang zum Jahrhundert Fra Angelicos und Botticellis.

Ebensowenig können wir sagen, dass Giotto bereits eine bestimmte Landschaft wiedergegeben hat. Wenn man auf der „Mantelspende“ Assisi erkennen will[35]) mag man auch in der übereinandergetürmten Stadt auf der „Teufelaustreibung“ Arezzo sehen. Das sind Ähnlichkeiten so äusserlicher Art, dass man mit ihnen Giottos Ruhm als Beobachter der Natur eher verringert als vermehrt. So deutet er in seinen Architektur-Szenerien wol auf die Wirklichkeit (z. B. der Minervatempel in Assisi auf der „Ehrung des jungen Franz“, Trojanssäule auf der „Befreiung des Häretikers“ in Assisi, u. a.), aber niemals kopirt er sie.

Diese Einschränkungen, die wir auf giottesken Landschaften feststellen mussten, schliessen die Möglichkeit nicht aus, dass sie einen bestimmten Charakter ausdrücken. Wählen wir folgende Beispiele:

Die Allegorie der „Ungerechtigkeit“ in Padua stellt einen Richter dar mit Krallenfingern und Eberhauern am Munde; ein halb zerfallener und geborstener Turm dient ihm als Thronstuhl. Vor ihm ragen Eichenstämme mit spärlichem Laub bis zu halber Höhe seines Leibes auf. Zu seinen Füssen fällt der Boden felsig ab und bildet so den Hintergrund für eine Mordszene, die als Predella die Werke und Folgen der Ungerechtigkeit schildert. Bäume stehen auch hier und charakterisiren in der bekannten generalisirenden Vortragsweise Giottos die Örtlichkeit als waldige Felsenschlucht. Aus diesen wenigen Andeutungen spricht deutlich die Abneigung des Mittelalters gegen Wälder und Berge wie sie im Eingangsverse der „Göttlichen Komödie“ ausgedrückt ist. Landschaften ähnlichen, ausgesprochenen Charakters lernten wir oben bei Erwähnung der „Stigmatisation“ kennen.

Aber auch das Idyllische hat in den Werken Giottos Platz. In zartester Weise äussert es sich auf den Darstellungen der „Vögelpredigt“ (in Assisi und im Louvre), dieser vielleicht schönsten aller Heiligenlegenden. Schon auf älteren Bildern bedeutet ein Baum die Szenerie. So hatte ihn der „Meister des Franciscus“ gemalt, steif und hölzern, und da er noch in der nach unten zunehmenden Breite des Bildes

Platz hatte, malte er denselben Baum noch einmal daneben in kleinerer Gestalt unter dem Drucke einer Art von horror vacui. Andre Darstellungen (z. B. Franzbild der Capp. Bardi in S. Croce zu Florenz) geben einen ornamental sich verzweigenden Baum, dessen Äste, pa-



Giotto: Der heilige Franz predigt den Vögeln.
Fresko in S. Francesco zu Assisi.
Nach Originalphotographie von Alinari.

rallel miteinander, den Vögeln als Sitzplatz dienen wie die Leiter den Hühnern. — Auch Giotto begnügt sich mit der Darstellung nur eines Baumes. Er lässt ihn die ganze rechte Hälfte des Bildes einnehmen und schildert ihn so gut er kann. Aber durch ein einziges Motiv beseelt er das Ganze zum Kunstwerk: Dem Baum ist eine leichte Neigung nach links gegeben. Es ist, als beuge er sich den Worten des „seraphischen Bruders“ entgegen, als empfinde auch er den Zauber der Liebe, der die Vögel schweigen heisst, damit sie das Wort ihres Vaters im Himmel hören und ihm singend danken mögen. Die starre leblose Gestalt wird zum „Bruder Baum“ im Sinne Franzens. Künstlerisch bedeutet dieser Fortschritt zur Beseelung des alten Motivs etwa soviel wie die leichte Neigung des Priesters auf Rafaels „Sposalizio“ gegenüber der steifen Figur Peruginos. Es ist der Unterschied, der zwei Zeitalter voneinander trennt. — Zu einem Idyll von „märchenhaftem Zauber“[36]) ist in der Unterkirche von Assisi die „Flucht nach Ägypten“ geworden. Es ist das einzige Werk Giottos, das wir als Genrebild zu bezeichnen berechtigt sind. Die Beziehungen der Figuren zueinander sind fein abgewogen: das Mutterglück Marias, der liebevoll besorgt sich umblickende Josef, der das Tier leise antreibende Begleiter, die ernst schreitende Dienerin, sie alle sind von liebevollen Gedanken beseelt. So wird der Mutter mit dem Kinde die Flucht versüsst. Die Reise ist lang. Das wird in naiver, sinnlich fassbarer Weise durch den Wellenschlag der Hügelumrisse angedeutet. Der Weg geht über Berg und Thal. Links auf der Höhe verschwindet Betlehem und rechts erscheint die neue Heimstätte in Ägypten. Die Höhen zwischen diesen beiden, das Landschaftsbild abschliessenden Städten sind bewachsen mit feinen Bäumchen und Pflanzen, die wir sonst auf den Fresken Giottos nicht finden. Auch die Palme ist da, die sich dem göttlichen Kinde neigte, wie die apokryphe Erzählung von der Kindheit des Heilands berichtet[37]) und wie wir sie auf älteren Werken der Bildhauer finden.[38]) Die Zeichnung des Ganzen ist so sinnig, dass wir sie Giotto selbst zuweisen dürfen,[39]) aber die Ausführung der Landschaft ist nicht von seiner Hand. Die Details weisen keine Beziehungen zu andern Werken des Meisters auf, die Szenerie wirkt zu flächenhaft, die einzelnen Ästchen der Bäume und Büsche sind ornamental verschlungen, ohne doch dabei als kubische Grösse zu erscheinen, wie wir sie von den paduaner Werken her kennen.

So finden wir eine Reihe anmutiger Züge in den Landschaften,

ohne von „Stimmung“ sprechen zu müssen. Eine gewisse innere Beziehung zwischen Handlung und Umgebung, wie sie ein dichterischer Text dem Maler angeben konnte, ist vorhanden. Sollte sich nicht auch eine Beziehung zwischen Figuren und Szenerie finden lassen, wie sie der bildende Künstler aus Kompositionsrücksichten im Sinne seines formengestaltenden Stils verlangt? Diese den Lebensnerv der Kunst Giottos berührende Frage wird im nächsten Abschnitt zu beantworten sein.

Die Bedeutung giottesker Landschaftslinien.

Bereits auf dem frühesten ausführlichen Landschaftsbilde Giottos, der „Mantelspende“ in Assisi, fiel es auf, dass die Umrisslinien der beiden von den Seiten zur Mitte abfallenden Berge sich gerade über dem Haupte des Heiligen schnitten und dass dadurch die Gestalt gleichsam noch einen äusseren, sichtbaren Accent erhielt. Dass diese Linienführung keine zufällige ist, würde der Versuch zeigen, sich den Schnittpunkt der Bergsilhouetten etwa über dem Armen zu denken; das ganze Bild würde das ästhetische Gleichgewicht verlieren und die Handlung unklar werden. — Ein ähnliches künstlerisches Hilfsmittel, nur in umgekehrter Absicht, weist das „Opfer Joachims“ in Padua auf: Hier wird der Hirt, der staunend das Wunder gewahrt, durch eine jäh hinter ihm aufragende Felsenspitze noch mehr an den Bildrand zurückgedrängt, sodass die ganze Bühne frei bleibt und die Erscheinung des Engels vor Joachim zu ungestörter feierlicher Wirkung kommt. — Als drittes Beispiel der durch die Komposition bedingten Linienführung des Hintergrundes mag das paduaner Fresko gelten, wo Joachim zu den Hirten kommt. Die Figuren sind auf die zwei Drittel der linken Bildseite verteilt, sodass rechts das letzte Drittel leer bleibt. Würde die Höhenlinie des Hintergrundes bis zum Schluss horizontal verlaufen, so würde die Komposition als Ganzes ungleich schwerer auf der linken Bildhälfte lasten und die rechte des Gegengewichts entbehren. Deshalb fügte Giotto in Gestalt des jähen Felsblocks über der Hütte rechts einen gewichtigen Kompositionsfaktor ein.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass den Linien giottesker Szenerien noch ein andrer Zweck innewohnt als lediglich der der Lokali-

sirung einer Handlung.[40]) Es äussert sich hierin eine Weisheit künstlerischer Komposition, die wir erst bei Rafael und den liniengewaltigen Meistern des Cinquecento zu suchen gewohnt sind.

Es ist oben betont worden, dass das epische Erzählen das stilbildende Element der Kunst Giottos ist und dass bis in die scheinbar konventionellen Formen dieser Berge der Geist ihres Schöpfers sich offenbart. Daher ist auch die Umgebung mit jedem neuen Gegenstand der Handlung eine neue, keine Linie wiederholt sich, jede ist bedingt durch die Figuren, die sie begleitet. Es giebt im Werke eines grossen Künstlers nichts Zufälliges, nichts Konventionelles, jeder Strich ist innerlich notwendig, jede Linie hat Stil, ist Stil! Um diese Seite giottesker Landschaften darzustellen, bedarf es demnach einer grösseren Anzahl von Beispielen. Wir können uns nicht mit allgemeinen Beobachtungen begnügen, denn jeder neue Fall hat sein eignes Gesetz.

Die ,,Flucht nach Ägypten" in Padua hat nicht den idyllisch-lieblichen Charakter, der uns in Assisi so angenehm überraschte; hier ist die Gruppe von Mutter und Kind in das Gebiet des Ahnungsvollen gesteigert. Der Atem der tragischen Kunst weht durch die Werke der Chiesa dell' Arena. Wol äussert sich auch hier der liebevolle Eifer der Begleiter, aber Maria achtet dessen nicht; ihrem ernst vor sich hinblickenden Auge öffnet sich eine andre Welt, in der sie mit dem Kind an ihrer Brust, abgeschlossen von den anderen, lebt und sinnt. So bilden sie auch äusserlich eine Gruppe für sich, die durch den schroffen Felsen hinter ihr einen eigenen Hintergrund und Rahmen erhält. Die Szenerie, vor der die andern Figuren sich abheben, rückt hiergegen zurück. So hilft die Umgebung bereits, den Blick des Betrachters auf die Hauptpersonen zu konzentriren. Einen geschlossnen, einheitlichen Hintergrund finden wir auch bei den Darstellungen der „Stigmatisation", wo Franz im Unterschied von der frei gegen den Himmel abgezeichneten Gestalt des Kruzifixus gegen den felsigen Boden sich abhebt. Ein Bergumriss, der etwa den Heiligen durchquert hätte, würde die Zeichnung verdunkelt haben.

Grösste Deutlichkeit der Umrisse bei klarster Gruppenverteilung ist besonders bei Bildern mit Goldgrund nötig, der jede Linie durch den Kontrast verschärft. Um daher bei vermehrter Figurenzahl oder reicherem Detail der Silhouette nicht zu verwirren, kann die Möglichkeit eintreten, den Figuren und Dingen einen besondern Hintergrund zu geben und diesen erst gegen das Gold zu setzen. Dieses Mittel zur Verdeutlichung

der Komposition wandte Giotto an in den Bildern der Sakristeithüren von S. Croce (jetzt in der Akademie zu Florenz).[41] Bei der „Geburt Christi" z. B. würde die Szene ohne den abschliessenden Berg hinten, eine letzte Erinnerung an das byzantinische Motiv der Höhle,[42] zer-



Giotto: Flucht nach Ägypten.
Fresko in S. Maria dell' Arena zu Padua. Nach Originalphotographie von Naya.

rissen erscheinen. So aber finden die bunten Gewänder und die Bewegungen der Handelnden ihren einheitlichen und neutralen Hintergrund, von dem sie sich sprechend abheben. — Was die Komposition und die Verwendung der Szenerie betrifft, ist die „Anbetung der Könige" eines der besten Bilder: Maria mit dem Kinde sitzt unter einer grossen Thronarchitektur rechts. Würde auf der linken Seite ein gleiches dunkles

Gegengewicht gegen den Goldgrund fehlen, so würde die Komposition auf der rechten Hälfte zu massiv erscheinen. Darum bringt der Künstler hinter dem einen König und dem in der Seite verschwindenden Tross eine Felsenkulisse an. Der mittelste König, der sich auf diese Weise allein gegen den Goldgrund abhebt, wird in seiner Bedeutung ungemein gesteigert. Er betont die Mitte des Bildes, und seine Weisung auf den Stern, der über Maria erscheint, kennzeichnet den feierlichen Moment als den Schluss der wunderbaren Reise der drei Könige aus dem Morgenland. — Endlich finden wir auch das gänzliche Fehlen des Hintergrundes: Der „Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes". Die drei Figuren heben sich klar vom Golde ab. Ihre Gebärden sowol wie die Linien ihrer Gestalten würden durch die geringste Hinzufügung von Felsen als Abschluss des Bildes an den Seiten an Ausdruck verlieren.

Wenn die Figuren nicht in lebhafter Handlung sich äussern, sinkt auch die Bewegung der Hintergrundslinie zur flachen Horizontalen: „Joachim kommt zu den Hirten". Die Szenerie ist kaum in sich modellirt. Dasselbe ist der Fall bei der in strengstem Reliefstil komponirten Predella zur Allegorie der „Iniustitia" in Padua. Der Hintergrund ist neutral, nur Folie. — An Stelle der stummen Szenerie tritt wol auch einmal der blaue Himmel: „Vertreibung der Teufel aus Arezzo", wo die Gebärde des drohenden Mönches dadurch an Eindringlichkeit gewinnt, dass sie sich zwischen den sie umrahmenden Architekturen gegen die Luft abhebt.

In allen diesen Beispielen diente die Landschaft nur negativ zur Verdeutlichung der Handlung, indem sie als Masse einzelne Gruppen geschlossener erscheinen liess und den ästhetischen Aufbau vervollständigte und klärte. Wo sie vorhanden war, steigerte sie die Potenz der Massen, wo sie fehlte, die Potenz der Bewegung. — Aber es giebt im Werke Giottos landschaftliche Linien, die aktiv in die Handlung eingreifen, die wie eine Sichtbarwerdung des Rhythmus, der die Szene belebt, über den Figuren dahingehen oder sie kreuzen, die die Erzählung zur gewaltigen, pathetischen Deklamation steigern.

Bereits in der oben erwähnten „Flucht nach Ägypten" in Assisi trat uns in dem kräftigen Wellenschlag der Hügellinien ein Motiv entgegen, das über das rein gegenständliche Interesse hinauswies und zur Verdeutlichung der beschwerlichen Reise beitrug. Dort aber im Genrebilde betonten die Linien nicht unmittelbar den Kernpunkt der Figurenstellung zueinander. Erst in der tragisch gehöhten Lebensstimmung der

paduaner Fresken setzt das ein, was wir die gewaltige Deklamation nannten. „Die Vision des schlafenden Joachim“ zeigt den auf den Alten zufliegenden Engel; zur Seite stehen zwei Hirten, ohne die himmlische Erscheinung zu gewahren. Sie bedeuten, dass Joachim der Auserwählte ist. Den gleichen Gedanken drückt die Linie der Szenerie aus, indem sie, den Umriss des Engels wiederspiegelnd, sich in seiner Bewegungsachse nach rechts senkt. Die Kadenz wird wie von einer scharfen Zäsur durch den Felsen an der Seite unterbrochen. Wo die beiden Linien sich treffen, ist der Schwerpunkt bezeichnet: hier finden wir Joachim, dem die himmlische Botschaft zuteil wird. — Auf eigentümliche Weise drückt die flache Linie bei Giotto einen bestimmten Charakter aus: So auf dem „Gange Joachims zu den Hirten“ das schwere, langsame Vorsichhinschreiten, auf den „drei Marien am Grabe“ im Bargello den traurigen Gang der Frauen, wie sie in der Morgenfrühe schweigend kommen, den Leichnam des Geliebten zu salben und nun vor der glänzenden Erscheinung am Grabesthor zurückstaunen, so auf der „Heimsuchung“ in Assisi die Begegnung der Freundinnen mit dem feierlichen Zug ihrer Frauen. Die Begegnung selbst wird noch betont durch einen Baum, der diese Stelle des Bildes besonders bezeichnet.[43]) Hierhin gehört auch das Längsbild des „Noli me tangere“ der Magdalenenkapelle in Assisi: Die Bergsilhouette senkt sich von der Grabeshöhe und verläuft dann flach; aber indem sie parallel mit den Armen geht, die Magdalena flehend dem entweichenden Heiland nachstreckt, steigert sie diese Bewegung und damit die Richtungsachse Christi. Anders verläuft der Bergumriss auf dem „Noli me tangere“ in Padua, da hier der Bildraum quadratisch ist und eine geschlossenere Figurenkomposition fordert. Die Linie, die sich vom Grabeshügel senkt, trennt die sprechenden Bewegungen der beiden und giebt dem Fortschreiten des Herrn Nachdruck. Auf der dritten Darstellung dieses Gegenstandes durch Giotto, im Bargello, liegt das künstlerische Schwergewicht auf dem Knieen Magdalenas. Das Bild ist jammervoll zerstört, aber noch erkennt man die Linienführung des Bergkonturs, der vom Grabe an der Seite sich zur Mitte senkt und dann wieder ebenso steigt und rechts über Christus am Bildrande endigt. Durch diese Senkung in der Mitte wird ein Nachdruck auf das Anbetende, Hingebende der reuigen Sünderin gelegt, die das unendlich Rührende und Ergreifende dieser sehnsüchtig der Verzeihung harrenden Gestalt noch erhöht. Der hinreissende Gefühlsausdruck dieses Bildes, dieser schönsten Darstellung

des Gegenstandes im Trecento, sollte allein genügen, jeden Zweifel an der Urheberschaft Giottos zu beseitigen. [44])

Diese Betonung der Mitte durch die Linien des Hintergrundes finden wir noch in einigen Werken des Künstlers und zwar in seinen vollendetsten und dramatischsten: In der „Erweckung des Lazarus“ [45]) im Bargello, leider ebenso zerstört wie das vorige Fresko, wird die gebietende Gebärde des Herrn dadurch accentuirt und gleichzeitig die Gestalt des Mannes, die, den Mantel vor die Nase haltend, fragend sich umblickt, ob das Wunder geschehen wird. Auf derselben Darstellung in der Magdalenenkapelle in Assisi fehlt diese Figur, die den Augenblick höchster Spannung ausdrückte; das Wunder ist geschehen, Lazarus blickt stumm und fest in die Augen des Heilands, der ihn erweckt hat und noch dasteht mit dem beschwörend erhobenen Arme. Zu seinen Füssen sind die Schwestern niedergesunken in Anbetung. Und wieder wirkt hier der Nachdruck der Landschaftslinien wie ein Accent, wie eine lange Pause. Keine Stimme regt sich, alle fühlen den Augenblick des Nieerlebten, die wunderthätige Nähe des Göttlichen. Das Motiv der langen Pause finden wir auch auf dem Bilde, das zu den letzten, reifsten Werken des Meisters gehört, der „Erweckung der Drusiana“ in S. Croce. [46]) — Niemand wird in den angeführten Bildern die Linienführung der Szenerie eine zufällige nennen können: jede Hebung und Senkung ist bedingt durch den Gegenstand, den sie begleitet.

Die letzte und höchste Ausdrucksfähigkeit erreichen die Landschaftslinien in Padua, in der „Erweckung des Lazarus“ und in der „Beweinung Christi“. Der Berg, in welchem das Grab des Lazarus sich befindet, fällt in gerader Linie von rechts oben nieder zu Christus, der auf der Seite links steht, sodass sich Gestalt und Gebärde des Herrn gegen den blauen Himmel dahinter in scharfem Umriss abheben. Auch hier wird das Knieen der Schwestern betont durch die jähe Bergsenkung. In dem Kontrast, in welchem die Gruppen zueinander komponirt sind, liegt die künstlerische Bedeutung dieses Bildes, nicht etwa ein Mangel. [47]) Gerade durch die fallende Berglehne beweist Giotto, dass er den Zwiespalt der beiden Bildhälften, wie er sich auf byzantinischen Werken geltend machte, erkannt und als Mittel dramatischer Komposition zu verwerten gewusst hat. Es ist begreiflich, dass Schnaase durch diese Klarheit des Ausdrucks an eine der berühmtesten Radirungen Rembrandts erinnert wurde. [48]) — Die „Beweinung Christi“ in Padua galt

von jeher für das erschütterndste Fresko Giottos. Die verschiednen Schmerzensäusserungen der Einzelnen haben eine solche Gewalt, dass sich ihnen niemand entziehen kann. Was soll auf diesem Bilde, dem psychologisch am tiefsten durchdachten des Meisters, die Landschaft noch ausdrücken? Ist es gerechtfertigt, diesem kahlen Hügel mit dem



Giotto: Beweinung Christi.
Fresko in S. Maria dell' Arena zu Padua. Nach Originalphotographie von Naya.

entblätterten Baum noch irgend eine tiefere Bedeutung beizulegen? Folgen wir dem Zuge des langgestreckten Hügelrückens, der von rechts oben sich nach links in ungebrochener Linie senkt, so trifft der Blick das Antlitz des Toten. Gleichzeitig aber giebt diese fallende Linie der Bewegung des Lieblingsjüngers einen direkten Nachdruck: Noch steht Johannes da mit in Verzweiflung zurückgeschleuderten Armen, mit den Blicken das Leben suchend in den geliebten Augen des Herrn;

die ganze Grösse des Verlustes wird ihm klar; ein Augenblick der Pause — dann wird er sich in leidenschaftlichem Schmerze über den Toten stürzen, ihn mit seinen Armen umschlingen, mit seinen Thränen ihn netzen, die bleichen Lippen küssen. — Diese noch nicht vollzogne Bewegung deutet die Linie des Hügelumrisses an. Das ist heroisches Pathos!

Wir haben gesehen, dass den Linien der Landschaft eine grosse innere Bedeutung beiwohnt, dass keine anders gezogen sein dürfte, es sei denn unter der Gefahr, die Verständlichkeit der Darstellung zu trüben. Besteht das Wesen dieser Landschaft demnach in der Linie, so ergiebt sich, dass auf die Ausgestaltung des Raumes nicht solch Schwergewicht gelegt zu werden brauchte wie wir es bei den Architekturen Giottos beobachten werden. Diese Landschaft ist vorwiegend flächenhaft, und indem sie als Umriss in Hebungen und Senkungen dem inneren Leben der Handlung folgt, zeigt sie, in wie hohem Grade sie dem Stile des Meisters entspricht. — Es ist auf die Seltenheit grosser Linien und Figuren, die den Aufriss der Kompositionen Giottos beherrschten, hingewiesen worden;[49]) aus den angeführten Beispielen können wir dagegen schliessen, dass die Szenerie diesem etwaigen Mangel energisch zu Hilfe kommt, indem sie Gruppen bildet oder trennt, einzelne Figuren hebt oder ihre Bewegung steigert. Von der formalistischen Seite darf man dabei nicht ausgehen, vielmehr stets beachten, dass das epische Erzählen das stilbildende Moment dieser Kunst ist.

So sehen wir Giottos Landschaft zwar keine Hauptrolle spielen, sehen sie aber auch nicht als Nebending behandelt, denn das giebt es nicht bei dieser Knappheit des Ausdrucks.[50]) Diese Landschaft lokalisirt die Handlung, füllt den Raum harmonisch, bildet und verstärkt Gruppen, hebt einzelne Figuren hervor, kurzum sie ist bedingt von innen heraus als notwendiger Faktor im Aufbau des Ganzen.

Die Darstellung des Raumes.

Das Wesen der giottesken Landschaft verbietet grössere Raumexperimente. Wenn wir trotzdem der Frage nach ihrer Bedeutung für diese Kunst einen eigenen Abschnitt widmen, so geschieht es, weil

Giotto zuerst dies künstlerische Problem gestellt hat, dessen Lösungsversuche ihn von seinen direkten Nachfolgern wesentlich unterscheiden, dessen Erkenntnis aber ihn zum Schöpfer jener Richtung macht, die im XV. Jahrhundert die lebendige ist, die aus ihrer Mitte im Cinquecento die grossen Meister der formalen Schönheit zeitigt.

Vergleichen wir z. B. die „Mantelspende“ in Assisi mit dem „trauernden Joachim“ in Padua, so haben wir von dem ersten Bilde einen durchaus flächenhaften Eindruck, während das zweite uns wie eine Bühne erscheint, auf der die Figuren sich frei bewegen, und die hinten durch eine Kulisse geschlossen ist. Darin liegt einer der Hauptunterschiede zwischen Giotto und seinen Vorläufern. Man vermochte noch keinen horizontalen Plan zu zeichnen,[51]) vielmehr schwebten die Figuren gleichsam in der Luft, anstatt fest auf den Füssen zu stehen. Spuren hiervon zeigt noch die „Mantelspende“, das erste Bild der Franz-Legende, der Jugendarbeit des Künstlers. Der Fortschritt in der Raumausgestaltung fällt zusammen mit dem Übergang vom plastischen zum malerischen Stil innerhalb dieses Zyklus.[52])

Zu wie kühnen Versuchen der junge Giotto kam, zeigt die „Bekehrung des Zweifelnden an der Leiche Franzens“:[53]) vom oberen Bildrande hängt eine Krone mit Lichtern und eine Glocke herab, die wir uns als an der (nicht sichtbaren) Kirchendecke befestigt vorstellen müssen. In der Höhe durchzieht der Querbalken, der den Chor vom Kirchenschiff trennt, die Darstellung. Die auf ihm angebrachten Bilder, Kruzifix, Madonna und heiliger Michael, sind in schräger Stellung gegeben, als seien sie nach vorn geneigt. Dieser Versuch einen Raum zu geben ist allerdings verfehlt, aber er spricht in seiner Kühnheit laut genug von der künstlerischen Absicht des jungen Giotto. Er sieht den Raum, er sieht mit klarem Bewusstsein die Faktoren, die ihn verdeutlichen, und wie er die Erscheinung sieht, möchte er sie wiedergeben.

Giotto mag selbst die Unzulänglichkeit dieser Darstellung empfunden haben, denn wir finden ihn später nie wieder mit einem direkten Ausschnitt aus der Wirklichkeit beschäftigt. Er stellt sich einfachere Fragen und giebt sich Rechenschaft über jeden Raumwert. Er tritt als schauender Künstler vor die Natur und kommt zu Resultaten, die im Kleinen bereits die Wahrheiten bezeugen, die Adolf Hildebrand[54]) uns heute in Thaten und Worten wieder offenbart: „Der Raum existirt nicht als ein von aussen begrenzter, sondern als ein von innen belebter.“ „Es handelt sich also darum, mit den Gegenständen einen Gesammtraum aufzubauen,

sozusagen ein Bewegungsgerüst zu schaffen, welches, obschon durchbrochen, uns dennoch ein kontinuirliches Gesammtvolumen deutlich macht." Diese sorgfältige Beobachtung des „Bewegungsgerüstes" unterscheidet Giotto von seinen Nachfolgern, die möglichst viel geben wollen und zuletzt verwirrt machen.

Giotto berechnet genau die Zonen des Bodens, auf dem seine Figuren schreiten. Das war etwas Neues, und die Art, wie er hier vorgeht, gemahnt bereits an Paolo Uccello und seine Genossen: Die Allegorie der „Ungerechtigkeit" in Padua sitzt in einem zerfallenden Gemäuer wie in einem Throngestühl. Vor diesem Turm ist ein wenig Platz und um diesen als Bildvertiefung wirken zu lassen legte Giotto einige zerbrochene Geräte, Waffen und dergleichen, kreuzweise hin. Dann fällt der Boden steil ab und dient so als Hintergrund für die predellenartige Darstellung eines mörderischen Überfalls.

Wie er durch die Angabe einer zweiten Felsenreihe hinter der vorderen der Szenerie eine gewisse Tiefe zu geben weiss, wurde oben besprochen. („Tränkung des Durstigen" in Assisi, „Stigmatisation" in S. Croce, „Flucht nach Ägypten" in Padua u. a.). Ein ähnliches Mittel zur Raumausgestaltung liegt in der Art, wie er Bäume von der Bergsilhouette überschnitten sein lässt, um so den Eindruck einer Zone hinter dem vorderen Berge zu geben, wo die Bäume wachsen und eine gewisse Rundung des Bodens andeuten. („Stigmatisation", „Flucht nach Ägypten" in Padua u. a.). Auch durch Felsblöcke, die symmetrisch an beiden Seiten des Bildes vorn liegen, schafft er eine kleine Bühne: „Maria Magdalena wird in der Einsamkeit von einem Engel besucht" (Bargello). Dem gleichen Zweck dienen die Schluchten und Spalten, die in seinen Felsen häufig vorkommen.

Sein Streben, selbst dem Kleinsten gerecht zu werden und in jedem Gegenstande das Volumen auszudrücken, zeigt am schönsten die Mühe, die er an die Darstellung von Bäumen und Sträuchern wendet. Die buschigen Laubkronen genügen diesem Beobachter der Natur bald nicht mehr, und so kommt er dazu, nur dem Spiel der Äste zu folgen, indem er das Laub fortlässt. Die Schwierigkeit, die feine Verzweigung nicht wie ein flaches Ornament erscheinen zu lassen, sondern sie als dreidimensionalen Körper zu zeichnen, dessen zarte Linien Luft umschliessen, ist für jene Zeit ungeheuer. Die kleinen Gebüsche auf dem „Opfer Joachims", die Bäume auf der „Flucht nach Ägypten" und auf der „Beweinung" (Padua) sind das beste, was das Trecento hierin hervor-

gebracht hat. Erst Piero della Francesca beschäftigt sich wieder mit derartig komplizirten Problemen und löst sie dann glänzend. Aber wie grosse Anstrengungen gaben sich im XV. Jahrhundert die Meister des deutschen Kupferstichs mit dem kahlen Baum, ohne ihn recht beleben zu können. — Es scheint, dass Giottos Zeitgenossen für diese künstlerischen Feinheiten noch kein Auge hatten, denn die andern Trecentisten alle, die sonst so genau den Geschmack ihres Publikums kannten, lassen sie fort und malen dankbarere Gegenstände. Diese Liebe zum Einzelnen, diese freudige Hingabe an das Unscheinbare, all diese verborgene Mühe, die niemand sieht und für die niemand dankt, lässt uns einen Blick in das Gemüt des Meisters thun, in jene Tiefen, wo aus der schweigenden Liebe für das Weltganze die Quelle des Genies fliesst.

In die Zeit eifrigster Raumstudien fällt das Fresko der „Verkündigung des Jubeljahres 1300 durch Bonifaz VIII", dessen kümmerlichen Rest man heute an einem der Pfeiler der Lateransbasilika zu Rom gewahrt. Mit Hilfe einer * Zeichnung in der Ambrosiana zu Mailand,[55]) die nach dem Werke Giottos vor seiner Zerstörung gefertigt worden ist, kann man den Versuch einer Rekonstruktion wagen. Die fehlerhafte Zeichnung und das übel restaurirte Fresko stimmen zum Teil nicht überein; aber aus dem Vergleiche beider erkennt man doch, dass das künstlerische Problem, das Giotto hier beschäftigte, der Raum war: Auf einem besonderen Balkon, der sich von der Galerie im Hintergrunde löst, ist der Papst mit seiner nächsten Begleitung hervorgehoben vor den übrigen Personen seines Gefolges. Die perspektivische Schwierigkeit dieser Sonderstellung hat der Zeichner, der sie nicht erkannte, mit einigen unklaren Strichen umgangen und damit zugleich uns der Möglichkeit beraubt, Giottos Zeichenkunst zu bewundern. Denn offenbar war hier ein Meisterstück trecentistischer Raumwirkung geliefert, die mehr auf der richtigen Stellung der Figuren zueinander als auf der richtigen Linienperspektive beruhte. Das bezeugt noch heute die Gestalt eines vollbärtigen Mannes rechts, der im Profil gesehen, etwas hinter der Papstgruppe stehend, die räumliche Überleitung vom vorderen Balkon zur hinteren Galerie bildete. Inwieweit die Brüstung und die Säulen, zwischen denen er steht, diese Raumentwicklung zu steigern vermochten, kann man bei dem heutigen Zustande der Übermalung nicht feststellen. Wir werden aber kaum fehlgehen, wenn wir in der räumlichen Stellung der Figuren zueinander als tektonischen Werten das Wesentliche dieser Raumkomposition erblicken, nicht in der

bedenklichen Wiedergabe der Perspektive, deren Regeln man nicht kannte. Und das ist bei Giottos Figurenstil wohl zu verstehen.

Raumverdeutlichung durch die Stellung der Figuren ist auch das Thema der Komposition der „Vermählung des heiligen Franz mit der Armut“ in Assisi.[56]) Zum idealen Halbrund schreitet Giotto aber in Padua vor, wo die Apostel auf Thronen zu Seiten Christi sitzen.[57]) Damit ist der Typus der Darstellungen des „jüngsten Gerichts“ geschaffen,[58]) der von Fra Angelico aufgenommen, von Fra Bartolommeo znr Vollendung geführt wird und den als Kompositionsgedanken Rafael in seiner „Disputa“ dem Bewusstsein der Menschheit für immer eingeprägt hat. So sehen wir, wie auch dieser Gedanke von Giotto ausgeht, und dass die Renaissance mit ihren perspektivischen Kenntnissen ihn nur auszugestalten brauchte.

Immer freier wird der Meister in der Beherrschung des Raumes, sodass er es wagt, auf der „Heimsuchnng“ in Assisi dem Zuge der Frauen eine Richtungsachse von links vorn nach rechts hinten zu geben. So mündet der Zug in ungebrochener Linie in den schräg zur Bildfläche gestellten Vorbau des Hauses der Elisabet. Parallel zu dieser Figurenbewegung geht der abfallende Boden rechts und trägt so zur Verdeutlichung bei. Wir haben hier eine direkte Vorstufe zu den Bestrebungen Masaccios. Ein Beispiel wie dieses widerlegt die oft gehörte Behauptung, dass Giotto im Reliefstil arbeite.[59]) Man übersetze sich solch ein Bild in Relief, und man wird vom Ideal der Antike so weit wie möglich entfernt sein. Allerdings muss zugegeben werden, dass der ungeheure Einfluss, den die Kunst Giottos auf ihre Zeit ausübte, mit dazu beitragen musste, den Reliefstil in einen malerischen zu verwandeln wie ihn die Renaissance als Ideal pflegte und wie in seiner blühendsten Ausgestaltung Michelangelo ihn in Ghibertis „Pforten des Paradieses“ bewunderte. Giotto selbst sah in der genauen Verteilung der Figuren auf die verschiednen Streifen seines Bühnenbodens ein sicheres Mittel zur Verdeutlichung der Handlung. Das Fresko „Franz vor dem Sultan“ in S. Croce zeigt, wie die Gestalt des Heiligen dadurch, dass sie einen Schritt näher dem Bildrand steht als die andern, mehr in die Augen springt und so an Bedeutung gewinnt. Fast alle Werke in S. Croce können als Bekräftigung hierfür gelten.

In der Geschichte der malerischen Ausschmückung von Innenräumen spielt die Darstellung der Franz-Legende in Assisi eine hervorragende Rolle, indem hier ein Gedanke ausgesprochen ist, den das

Mittelalter nicht gehabt hat: Die Malereien ordnen sich einem festen architektonischen Gerüst ein, das in Zusammenhang steht mit dem ganzen Bau.[60]) Es ist der Versuch einer Raumillusion gemacht. Seit den Zeiten der Antike, wo man die Bilder in eine die ganze Wandfläche beherrschende, gemalte Dekorationsarchitektur kühnster und luftigster Art hineingesetzt hatte, war die Malerei allmählich aus den Grenzen einer festen Struktur herausgetreten und begann sich selbstständig über die gebotenen Wände zu verbreiten. Man malte, wo Platz war, ohne an einen Rahmen zu denken, der das einzelne Bild mit den andern zu einem organischen Ganzen verbinden könnte. Die Entwicklung der Mosaiken, die den Einzelfiguren wol einen architektonisch-dekorativen Wert zuerkannten, den Erzählungen aber freien Lauf liessen, hatte den grossen Dekorationsstil verloren, dessen die Wandmalerei bedarf. Als Giotto den Auftrag erhielt, die untere Hälfte der Wände der Oberkirche zu Assisi mit 28 Fresken, eines neben dem andern, zu schmücken, fand er die obern Teile bereits mit Malereien versehen, die durch die Wandpfeiler und die Fenster ihre natürlichen Grenzen erhalten hatten, aber keinem grossen inneren Gesetze gehorchten. Die Gefahr lag nahe, durch eine ebenso sorglose Beendigung des Wandschmuckes dem ganzen Raume etwas Regelloses zu geben. Da regte sich wol zum ersten Male der Architekt in ihm: Er sah, dass die untere ihm zugewiesene Wandfläche um etwa einen Meter vor die obere vortritt, sodass in halber Höhe der Wand ein Gang herumläuft, eine Fortsetzung desjenigen, der im Chor und Querschiff mit Arkaden versehen, als wichtiges Glied dem Ganzen dient; und ihm kam der Gedanke, auch diese untere Wandhälfte mit einer regelrechten Säulenstellung zu versehen und dazwischen seine Bilder zu setzen, sodass sie den Anschein erwecken möchten, sie seien auf eine ebensoweit zurücktretende Wandfläche gemalt wie darüber die Werke der Schule Cimabues. So sehen wir heute über einem hohen, glatten Wandsockel einen Konsolenfries;[61]) darüber erheben sich in weitem Abstand voneinander gewundene Kolonnetten in Kosmatenstil, die einen mit Kassetten versehenen Architrav tragen. Ein breiter Konsolenfries schliesst oben diesen ganzen gemalten Aufbau ab. Alles das ist in perspektivischen Verkürzungen gezeichnet, indem der Augenpunkt jedesmal in der Mitte zwischen zwei Wandpfeilern liegt, die die Kirchengewölbe tragen. Die Perspektive in dieser Architektur-Dekoration ist nicht fehlerfrei,[62]) aber die einzelnen Fresken sind in einen gewissen

idealen Abstand vom Beschauer gerückt und der Zyklus als Ganzes ist durch diese gemeinsame Umrahmung zum Bestandteil des grossen Krichenorganismus geworden. Diese bewusste Raumtäuschung Giottos ist das Kühnste, was er als Raumkünstler geleistet hat. Als er dies Jugendwerk schuf, mochte er wissen, dass in den einzelnen Fresken noch eine Fülle von Fehlern und Schwächen in der Tiefenbildung vorkommen würden; daher konnte ihm diese architektonische Umrahmung zugleich als Gesammtkorrektion der Raumgestaltung nützen.

In diesem genialen Neuerungsversuch zu Assisi hat er bewusst alle Folgerungen gezogen.[63]) Das lehrt am besten der Vergleich mit einem ältern Werke: In *S. Angelo in Formis bei Capua z. B. sind auch die einzelnen Bilder durch Säulchen getrennt, aber sie tragen keinen Architrav, sie wirken als flaches Band und haben als architektonische Dekoration keinen Wert. Giotto hat dies kühne Wagnis nicht wiederholt. Erst die Meister des Quattrocento nehmen es auf, Michelangelo und Rafael stellen es in der Vollendung als Prinzip der Hochrenaissance auf, und die Künstler des Barock nützen das willkommene Dekorationsmotiv aus, bis es lächerlich wird in seiner brutalen Übertreibung.

Der Grund, weshalb Giotto und seine Schule[64]) nirgends ein ähnliches Gesammtgerüst der Umrahmung wiederholt haben, wird darin zu suchen sein, dass sie nie wieder einen so grossen Raum als Ganzes zu schmücken hatten, wie es die Grabeskirche des heiligen Franz ist. Ihre Thätigkeit beschränkte sich meist auf kleinere Kapellen, höchstens Sakristeien.

Nur an den Lünettenbildern der Kapellen in S. Croce wandte Giotto nach einmal, in bescheidenem Umfang, eine derartige Umrahmung an, indem er ein Gesims oben herumführte, während es am untern Bildrande, gemäss dem Standpunkt des Beschauers, fehlt. Dazu kommt, dass Giotto auf der Höhe seiner Kunst auch als Raumbildner stand, als er in S. Croce seine letzten, wunderwürdigen Werke schuf. Jetzt bedurfte er keiner Art von Gesammtkorrektion mehr wie sie in Assisi nötig geschienen hatte.

Die Cappella Peruzzi in S. Croce zu Florenz ist Giottos künstlerisches Vermächtnis an das folgende Jahrhundert. Psychologische Durchdringung der Handlung, Klarheit der Komposition und Sicherheit der Raumdarstellung ist das Erbe, das erst nach einem Jahrhundert von der Kunst angetreten wurde, als Masaccio mit seiner jungen, genialen Kraft der neuen Zeit neue Ziele wies. Die Raumgestaltung beschränkt sich in der Cappella Peruzzi auf das Einfachste, aber das Wenige wird vollkommen gegeben. Es scheint, dass Giotto hierfür seine Anregungen

aus den Sacre Rappresentazioni schöpfte.[65]) Wenn wir hören,[66]) dass die Bühne des geistlichen Schauspiels im Mittelalter immer nur einen kleinen Raum als Lokalisirung für die einzelnen, nebeneinander oft gleichzeitigen Vorgänge im Hintergrunde darstellen konnte, dass die meisten Handelnden daher auf der grossen, allgemeinen Bühne vor der angegebenen Örtlichkeit standen, dass nur die Hauptpersonen im Innern dieser bestimmten Szenerie Platz hatten; so muten uns diese einzelnen Fresken an wie Ausschnitte aus dem langen Streifen dieser epischen Bühnendarstellung. Florenz war immer der Vorort dieser geistlichen Schauspiele, die anfangs in einzelnen Kirchen (S. Spirito, die dabei einmal abbrannte, Carmine, S. Felice) stattfanden, später aber als wahre Volksfeste, zu welchen man von weither herzuströmte, in Fiesole vor sich gingen,[67]) bis sie zuletzt in Lorenzo Medici ihren erlauchtesten Dichter fanden. Es hatte für die Zeitgenossen Giottos gewis etwas Sympathisches, diese beliebten Sacre Rappresentazioni, gleichsam verewigt, auf den Wänden ihrer Kapellen zu sehen. Für den Maler ergab sich aus dieser Verwertung des kleinen Bühnen-Interieurs mit seinen wenigen Schauspielern die Möglichkeit, durch die Stellung der einzelnen Figuren zueinander im Raume das schwierige Problem zu lösen, was mit der reinen Linienperspektive nicht recht gelingen wollte.

Die architektonische Szenerie wird jetzt ein organisches Ganzes, in und vor welchem die Figuren stehen. An diesem Organismus kann nichts Einzelnes mehr verschoben werden, wol aber kann die ganze Bühne eine veränderte Richtung erhalten, falls es zur Verdeutlichung des Vorganges erwünscht ist. Betrachten wir daraufhin die Darstellung der Salome-Szene: Das Hauptbild sollte den Vorgang beim Mahle enthalten. Um ihn frei und klar entwickeln zu können, verschob Giotto die ganze Halle ein wenig in der Gesammtanlage, damit man zwischen den Pfeilern die Gesellschaft innen überblicke. Dadurch aber wurde auch die zweite, kleinere Szene, wo Salome der Mutter das Haupt des Täufers überbringt, in die Tiefe des Bildes geschoben, und die Handlung, die bereits an sich in der hinteren Ecke des Kapellenraumes stattfindet, musste ganz im Hintergrund verschwinden. Eine Zweiteilung der Architektur erlaubte dem Künstler sein verfeinertes architektonisches Gefühl nicht mehr. Giotto beseitigt die Schwierigkeit, indem er mit souveräner Freiheit der Raumdisposition den Sitz der Herodias ganz vorn rechts an den Bildrand verlegt, sodass das Gewand der Fürstin die Randarchitektur überschneidet. Da durch die schräge Tiefenanlage

der Architektur rechts ein freies Stück Bühne gewonnen ist, so kann sich die Szene der Darbringung des Hauptes übersichtlich und klar entwickeln. Sie liegt jetzt nicht nur nicht in der Tiefe des Bildes, sondern ist dem Auge des Beschauers unmittelbar nahe gebracht. Diese Rücksicht auf den Standpunkt des in die Kapelle Eintretenden ist das glänzendste Beispiel giottesker Kompositionsweisheit. Durch das gleiche Mittel der Architekturverschiebung betont er auch im Bilde darüber, der „Namengebung des Johannes", den entscheidenden Moment, indem er Joachim



Giotto: Das Gastmahl des Herodes.
Fresko in S. Croce zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

vorn links den Namen niederschreiben lässt, während rechts die Architektur zurückweicht und die weniger wichtige Szene im Schlafgemach Elisabets mehr in den Hintergrund tritt. — Es könnten aus diesem letzten Werke Giottos noch mehrere Beispiele gewählt werden,[68]) aber die beiden angeführten genügen, um auf die grosse Bedeutung hinzuweisen, welche die Raumgestaltung in den Kompositionen des Meisters beansprucht.

Giotto geht über die flächenhafte Darstellung der Früheren hinaus,[69]) indem er den Raum als notwendigen Bestandteil, als Gerüst jeder innerlich wahren Handlung erkennt und wiederzugeben versucht. Seiner Zeit hat er hiermit die Augen geöffnet, er hat sie gelehrt mit Bewusstsein sehen. Wie gross diese Wirkung war, zeigen die Schüler des

Meisters, die mit dem Produkt seiner kühnsten und schärfsten Beobachtungen frei, ja leichtsinnig schalteten, so recht nach Schülerart. Sie wussten wohl, dass die Werke in S. Croce den Erfolg unendlicher Bemühungen bedeuteten, aber ihnen fehlte die innere Gewissenhaftigkeit, jene Liebe zum Kleinen, die gleich einer unscheinbaren Flamme im Innern des Herzens glüht, jene Liebe zum Kleinen, die geniale Naturen wie Franz von Assisi und Giotto zu Wahlverwandten macht. Aber der Meister hatte prophetischen Blicks ein Neuland künstlerischer Thätigkeit geschaut, er hatte eine Sehnsucht in den Herzen seiner Schüler erweckt, die nicht mehr ruhte, die zu stillen sie alles versuchten mit hastigen, oft ungeschickten Händen. Sie wollten mehr als sie konnten, daher fehlt ihren Werken die innere Wahrheit. Die Sehnsucht aber wurde je älter je leidenschaftlicher, sie drohte die gesetzmässigen Bande zu sprengen. Und als man ein Jahrhundert lang alle Möglichkeiten des giottesken Stils durchlebt hatte, brach allenthalben ein unleidlicher Manierimus durch.

Da kam das Heil von andrer Seite und mit Masaccio und den kongenialen Führern des Quattrocento zog eine neue Freudigkeit und ein neuer Natursinn in Italien ein. Der Unterschied zwischen Giottos logisch-konsequenter Raumdarstellung und Masaccios perspektivischen Meisterwerken ist nicht so gross wie der zwischen den tollkühnen, phantastischen Trecentisten, die den grossen Stil des Meisters entseelten, und dem ernsten, strengen Streben der neuen Zeit.

Betonen wir am Schlusse unserer Betrachtungen über Giotto noch einmal, dass das epische Erzählen das stilbildende Moment seiner Kunst ist und dass alles nur in Rücksicht hierauf für ihn Wert hat,[70]) so betonen wir damit zugleich den Punkt, den die Schule in seiner dominirenden Bedeutung nicht erkannt hat und an dessen Vernachlässigung jeder Versuch einer Stilentwicklung scheitern musste.

Eine Ergänzung zu Giottos Darstellungsweise: Andrea Pisano.

Es wurde soeben auf die Nachfolger Giottos und die Ziele ihrer geschäftigen Thätigkeit hingewiesen und angedeutet, dass der hohe künstlerische Ernst des Meisters schnell verloren ging unter den beifallsüchtigen Schülern. Bevor daher zur Betrachtung der andern Trecen-

tisten geschritten wird, ist füglich die Frage zu beantworten: Hat unter den vielen Künstlern, denen die Begeisterung der neuen Zeit ein weites Feld der Bethätigung schuf, niemand den Meister ganz verstanden?

Von Assisi war zum zweiten Male eine Bewegung ausgegangen, die ganz Italien ergriff, diesmal eine künstlerische. Süd und Nord hatten gewetteifert, den grossen Giotto mit Aufträgen und Ehren zu überhäufen; die Grenzen seines weiteren Vaterlandes hatte er durchwandert, und wo immer er längere Zeit zu künstlerischer Thätigkeit geweilt, da entspross dem hingeworfenen Samenkorn ein kräftiger Baum, und an dem Werk des Meisters bildete sich ein neues Geschlecht von Künstlern heran. Am Abend seines Lebens hatte Florenz den grossen Sohn zurückberufen, ihm das stolzeste Werk, das es besass, den Dom, zum Ausbau übergeben[71]) und ihn geehrt, wie man wol wünschen möchte, dass es auch Dante geehrt hätte. Es war einer der grossen Augenblicke in der Geschichte der Menschheit, wo die Mitbürger das Genie des Einen rechtzeitig anerkannten und sich ihm neigten in Ehrfurcht und Dankbarkeit!

Hat niemand diesem Meister, dem glänzendsten Vorbilde, so nachgeeifert, dass er unter der äusseren Erscheinung dieser Kunst auch ihr Wesen erkannt hätte? Wol lernten Viele unter ihm die Kunst des Malens, wol blieb gar mancher jahrelang in der nutzenbringenden Nähe Giottos — blickte doch Taddeo Gaddi bei Giottos Tode auf eine Schülerschaft von zwei Dutzend Jahren[72]) —, aber sie alle blieben doch hinter dem Meister zurück um die Entfernung, die das Genie vom — bestenfalls — Talente trennt.

Wenn aber aus dem Wirkungskreise Giottos kein Maler ihm ebenbürtig folgte, so sind wir bei der elementaren Wandlung, die seine Anschauung der Natur hervorgebracht, berechtigt, uns unter den Bildhauern umzuschauen. — Im Laufe des XIII. Jahrhunderts war von Pisa eine bedeutsame Bildhauerschule ausgegangen. Auf Niccolò Pisano, den Begründer, der aus einem wahrhaft hohen Schönheitsgefühl an den Denkmalen der Antike gelernt hatte, welch Wunderwerk der menschliche Körper sei, war sein Sohn Giovanni gefolgt, der in der jähen Bewegung die Äusserung der stürmisch erregten Seele sah, auf den antikisch gesinnten Meister des Ruhigen, schwer Lastenden, Feierlichen, der christlich gesinnte Meister des Seelenschmerzes, der leidenschaftlichen Gestikulation, des schreienden Gequältseins. Während wir vor den Werken Niccolòs das Gefühl ästhetischer Befriedigung haben, empfinden wir vor Giovannis

Reliefs in Pisa und Pistoja den erregten Zustand des Meisters, der sie schuf, mit.[73]) In rasender Eile spielt sich vor unsern Blicken das Drama des Heils ab, alles ganz kurz, aber mit schneidenden Accenten klar und ergreifend. Dass jede seiner zu bearbeitenden Steinplatten vier Grenzen hat, die ein harmonisch in sich ausgeglichenes Werk umschliessen sollen, kümmert ihn nicht; er presst soviel Szenen dieses Dramas in einen gemeinsamen Rahmen wie es der Platz nur gestattet. Ästhetische oder dekorative Rücksichten binden ihn nicht. Ihn interessirt einzig der Mensch, sein Leiden und dessen stärkste Äusserungen. „Der Körper ist diesem Bildhauer nichts mehr als das ausdrucksvolle Gefäss der Seele, die gewaltsam hervorbricht und ungeduldig an dem Gefängnis rüttelt, das ihr volles Ausklingen noch einschränkt.“[74])

Begreiflicherweise verkümmert bei solchen künstlerischen Absichten die Andeutung der Szenerie, selbst der lokalisirenden, zum Minimum, oft sogar sinnentstellend.[75]) Umgekehrt ereignet es sich wol auch, dass bei diesem Mangel jeglichen Kompositionssinnes ein Plätzchen auf der grossen Platte leer bleiben würde, wenn nicht der Zuthat eine übermässig grosse Rolle eingeräumt würde. So finden wir in Pisa auf dem Relief, dessen Hauptthema die „Geburt Christi“ ist, bei der Szene des Engels und der Hirten einen Eichbaum, der mit seinem Geäst den leeren Platz gut ausfüllt. Äusserst geschickt ist bei dieser Eiche, Giovannis öfter wiederkehrendem Lieblingsbaum,[76]) im knorrigen Astwerk der Charakter der Festigkeit gegeben. Trotz der sorgfältigen Einzelausführung bekommen wir hier nicht den Eindruck des Überzierlichen, Kleinlichen, wie so oft bei Ghibertis Details. Über die Verwendung von Szenerie und Zuthat entscheidet demnach kein festes, dem Künstler innewohnendes Prinzip, sondern lediglich der Platz, den er übrig hat, also der Zufall.

Ebenso abhängig von der Grösse seiner Platte zeigt sich Giovanni bei der Einordnung seiner Figuren und Szenen in den Raum. Er schichtet sie über- und nebeneinander nach Willkür des Platzes, dem Beschauer die Entzifferung der Reihenfolge überlassend. Von plastischem Stil ist nichts in seinen Reliefs; vielmehr sieht er seine Gruppen malerisch, d. h. in dreidimensionalem Raum und schichtet aus technischem Unvermögen übereinander auf der Platte, was ihm seine Imagination hintereinander gezeigt hatte. So sehen wir gleich am Anfang der Entwicklung der italienischen Plastik einen höchstbegabten Meister dem später immer mächtiger anschwellenden Lebensgesetz der christlichen

Kunst verfallen. Mit dem Kunstbestreben seines Vaters hatte Giovanni schnell aufgeräumt, den Reliefstil Niccolòs aber behielt er bei, weil ihn über alles Reflektiren und Erwägen hinweg die Gewalt seiner leidenschaftlichen Phantasie und seines bis in alle Tiefen von den Leiden und Mysterien des Christentums erschütterten Herzens riss. Ringt das Christentum in der Seele eines solchen, das Wesen der Welt mit dem Gefühl erfassenden Mannes nach künstlerischer Äusserung, dann genügen ihm nicht Architektur und Bildhauerei mit den zähen Gesetzen ihres Materials, dann vermag nur in Farbe, Wort[77]) oder Ton eine solche Sehnsucht sich künstlerisch voll mitzuteilen.

Dieses unplastisch schaffenden Meisters beglaubigter[78]) Schüler ist Andrea Pisano. Vasari[79]) nennt ihn den eigentlichen Begründer der modernen Bildhauerei und schreibt ihm in begeistertem Übereifer alle grösseren Werke aus jener Zeit zu. Wir werden sehen, wie weit Vasaris Behauptung recht hat und wenden uns Andreas Hauptwerk, den Bronzethüren an der Südseite des florentiner Baptisteriums, als einzig hier in Betracht kommend, zu. Der erste Anblick dieses uns voraussetzungslos sofort ergreifenden Riesenwerks scheint die alte Fabel zu bewahrheiten, nach der Giotto die Entwürfe gezeichnet habe, die dann von Andrea da Pontedera mit Hilfe andrer in Bronze gefertigt worden seien: Jedes der 20 oberen, von fest bestimmtem Rahmen umschlossenen Felder enthält eine Szene aus dem Leben Johannis des Täufers; jede Figurengruppe hat Platz um sich, es ist keine Überfülle; die grösstmögliche Klarheit und Sinnfälligkeit des erzählten Moments ist das Wesentliche dieser Kompositionen; die Deutlichkeit des Ausdrucks und der Gebärde wird nie ins Schreiende, Springende oder Zerrissene gesteigert; kurzum: es ist alles anders als bei Giovanni Pisano. Bei Giovanni denkt man sofort an den Meister; vor diesem Werk bewundert man nur die Kunst. Dagegen ist alles an diesen Bronzethüren giottesk; sogar einzelne Figuren aus S. Croce[80]) in ihrer bezeichnenden Stellung begrüssen uns hier wieder. Was aber am meisten überrascht, ist die Art des Künstlers, die einzelnen Personen seiner Erzählung zusammenzusehen. Gruppen wie die „Heimsuchung", die „Namengebung", die „Übergabe des Hauptes" sind von einer Vollendung des mimischen Ausdrucks und der sprechenden Linien, wie man sie nur Giotto selbst zutrauen möchte. Es liegt hier eine Verwandtschaft vor, die auf genauer Beziehung des Bildners zum Maler zu beruhen scheint. Unterschiede im Temperamente beider Meister fallen daneben freilich auf: Giotto

ist der erhabenere, Andrea der rührendere; Giotto wurde oben mit Dante verglichen, Andrea ähnelt mehr dem formvollendeten Meister des Sonetts, dem trauernden Petrarca.[81])

Andrea geht wie Giotto vom Kerne der Erzählung aus; der klar hervorgehobene Mittelpunkt bewegt alle Figuren in verschiedenen seelischen und mimischen Abstufungen, je nach ihrer Bedeutung. Alles Überflüssige, alles Beiwerk bleibt fort; dagegen wird alles Notwendige, Erklärende in Zusammenhang mit dem Thema gebracht, das es zu steigern gilt zur Unterstützung der Erzählung. Mit grösster Sorgfalt verfährt er daher bei der Anbringung von Felsen, um nicht durch eine neue Linie die Einheit und Geschlossenheit der ganzen Komposition zu gefährden. Einzelfiguren und Gruppen werden durch scharf getrennte Hintergründe und in Verbindung mit ihnen zu gleichwertigen Kompositionsteilen. („Johannes predigt", „Johannes tauft einen Gläubigen", „Christus erscheint bei der Predigt Johannis", „Taufe Christi." Letzteres ist ein althergebrachtes Kompositionsschema, aber mit neuem Leben erfüllt und dem Stil Andreas entsprechend.) Wie wichtig diese Felsenhintergründe für die Verdeutlichung der Handlung sind, lehrt der Versuch, die Form eines Felsens zu ändern. Man ergänze z. B. auf der „Taufe des Gläubigen" die Felsen auch oberhalb der Zuschauer links, und es wird eine Horizontale entstehen, die eine unwillkürliche Kreuzung der Blickrichtung der Gemeinde auf die heilige Handlung bedeuten würde. Die Blickrichtung, der Accent nach unten, war aber dem Künstler wesentlich zu seiner Verstärkung der Handlung; darum brachte er gerade oberhalb der entscheidenden Stelle ein Bäumchen an,[82]) gleichsam eine Fermate im Vortrage. Das gleiche Mittel verwendet er auf der „Übergabe des Hauptes", indem er dem Dach über Herodias noch ein Türmchen aufsetzt, zur „Verstärkung der Schlussnote".[83])

Wie Giotto verfährt auch Andrea in der Wiedergabe landschaftlicher Einzelheiten generalisirend: Die Felsen gliedert er in breiten Massen und macht durch das zerstreute Licht- und Schattenspiel der Bronzearbeit einen lebendigeren Eindruck, als Giotto es mit seinen Schattirungen in Grau vermochte. Sehr im Unterschied zu den Späteren sind auch hier die Felsen als organisches Ganzes aufgefasst, nicht als einzelne Steine, die übereinander gehäuft sind. Bäume giebt er als geschlossene, wenig gegliederte und wenig charakterisirte Massen wie Giotto. Der bei Andrea typisch wiederkehrende Baum erinnert am meisten an eine Ulme, doch ist sein Blattwerk nur so weit ausgeführt,

dass es nicht unbelebt erscheint. Was in der Behandlung des Baumschlages über Giotto hinausgeht, ist sein Verhältnis zu den Figuren, die nicht mehr so riesenhaft erscheinen neben der sie umgebenden Natur. Die hier und da auf die Zweige verteilten Vögel erinnern bereits an den Ziergeschmack des späteren Trecento. Die Pflanzen, die in den „Wüsten“-Landschaften vorkommen, sind meist summarisch angegeben. Nur auf der „Taufe Christi“ entblühen dem Ufer des Jordans ein schlankes Schilfrohr und eine stolze, wohl präzisirte Schwertlilie, die erste des in den Bildern das Quattrocento weit verbreiteten Geschlechts. Hier wirkt die „Lilie auf dem Felde“ als Zeugin des feierlichsten Augenblicks im Leben des Täufers fast wie ein dem naiven Sinne Andreas entsprungenes Symbol, als hätten in seinem Innern, als er diese Blume so schön schuf, die Worte der Schrift leise geklungen: „Und warum sorget ihr für die Kleidung? Schauet die Lilien auf dem Felde wie sie wachsen: sie arbeiten nicht, auch spinnen sie nicht. Ich sage euch, dass auch Salomo in aller seiner Herrlichkeit nicht bekleidet gewesen ist, als derselbigen eine.“ [84])

Eine Ausnahme unter den Reliefs bildet die „Grabtragung“. „Es ist meisterliche Weisheit, dass keine Andeutung der Örtlichkeit, kein Baum, kein Fels, keine Grabstätte im Hintergrunde hinzugesetzt worden, den Eindruck dieser feierlichen Prozession zu stören. So gewinnt er eine Allgemeinheit, die ihn über Zeit und Ort hinaushebt: allein in der weiten Welt, die letzte Sorge der Lieben . . . . .“ [85]) Hier ist das Fortlassen der Szenerie künstlerische Absicht im höchsten Sinne, Stil, während es bei Giovanni Pisano Mangel an Platz, Zufall war.

Wir haben gesehen, was Andrea Pisano von seinem Meister Giovanni trennt: es ist alles, was ihn mit Giotto verbindet. Wir dürfen daher mit vollem Recht die angefochtenen [86]) Worte des Cicerone [87]) als Zusammenfassung des bisher Gesagten anführen: „Andrea Pisano übertrug das Darstellungsprinzip Giottos mit wahrhaft hohem Bewusstsein in die bedingteren Formen der plastischen Kunst.“

So gewinnt es denn den Anschein, als stehe Andreas Originalität in Frage, als habe die Fabel nicht so unrecht, die Giotto als Meister der Entwürfe der Thüren nennt. Diese Fabel aber enthält einen Grundirrtum: Was die Leistungen Giottos und Andreas bei aller anzuerkennenden Gleichheit weit voneinander trennt, ist das strenge Festhalten beider Meister an den Hausgesetzen ihrer Kunst: Giotto als Maler erstrebt die Darstellung des Raumes, Andrea als Bildhauer sucht den Reliefstil zur

Reinheit der Antike zurückzuführen. Er stellt sich in bewussten Gegensatz zu seinen Lehrern, deren Hochreliefstil und Neigung zu malerischer Komposition er verwirft. Das ist eine seiner Haupterrungenschaften.[88]) Wenn man bedenkt, welche Bedeutung die künstlerische Herkunft für die Entwicklung eines Meisters hat, wenn man sich erinnert, dass gerade zu der Zeit, als Andrea seine Thüren schuf (um 1330), Giotto in der Peruzzi-Kapelle mit äusserster Konsequenz die Darstellung eines Raumganzen studirte, so muss man Andreas Sicherheit und Zielbewusstsein hoch bewundern, die ihn ausserhalb der Grenzen der Kunstwelt seiner Zeit ein Reich der Schönheit suchen liessen, das ihn des Jahrhunderts Dantes und Giottos würdig macht.

Unter den 28 Reliefs seiner Thüren „zeigt nur die „Geburt Johannis“ malerische Anwandlung“ und auch diese nur „unter dem Drucke des alten Motivs.“[89]) In keinem der andren ist der Versuch einer Raumtäuschung gemacht. Selbst bei einem so verlockenden Gegenstand wie dem „kleinen Johannes in der Wüste“ ist die Gefahr malerischer Abweichungen vermieden. Zwar hat er eine zweifache Felsenzone angenommen, eine Art Schlucht, in die der Knabe sich begiebt, aber die Reliefreinheit ist gewahrt: Die Gestalt des jungen Büssers und die Felsenkulisse rechts bedeuten die vordere Reliefschicht, die Felsen links sind Hintergrund für die Figur, nur Hintergrund, nicht Selbstzweck. Ein ähnliches Beispiel vollendeter Reliefkunst ist die „Erscheinung Christi bei dem predigenden Johannes“: Der Prediger und die Zuhörer gehören der vorderen Schicht an, die Erscheinung des fernherwandelnden Heilands dagegen ist in eine Reliefzone mit den Felsen des Hintergrundes gesetzt; jede Überleitung der einen Schicht in die andre ist vermieden, sie würde eine Einheit des Raumes ertäuschen, d. h. malerisch wirken. Wir sehen also, dass seine Vorstellung von der Flächendekoration ausgeht, wie es bei Bauskulpturen der Fall ist.[90])

Rührten die Entwürfe der Reliefs von Giotto her, so würden wir Raumprobleme gewahren. Wie sehr der Maler der Peruzzi-Kapelle bei seinen Kompositionen mit dem Raumgerüst rechnete, haben wir gesehen. Solche Entdeckungen unterdrückt man nicht wieder wie es hier der Fall gewesen sein würde. Denn diese Thüren zeigen die „reinste plastische Erzählung des ganzen germanischen Stiles“.[91]) Hierin liegt Andrea Pisanos Selbständigkeit gegenüber Giotto und der ganzen Richtung seiner Zeit, und Vasari preist mit Recht diese Kunst, der gegenüber „alles Frühere roh und lächerlich erscheint“.[92])

Fragen wir im Angesicht dieser That nach der Wirkung, die sie auf das lernbegierige XIV. Jahrhundert ausgeübt hat, so müssen wir die Antwort schuldig bleiben. Wol lief der Rat der Stadt mit den Gesandten fremder Mächte mitten aus der Sitzung und herbei, als man die Thüren aufstellte, um mit allem Volk das neue Wunder zu sehen,[93]) wol fand man Andrea würdig genug, nach Giottos Tode den Dombau zu leiten; aber was man bei Andrea wie bei Giotto zumeist sich anzueignen suchte, war die Geschicklichkeit der Erzählung. Man wollte Vieles und Neues hören. Das Zeitalter Boccaccios und Franco Sacchettis begann, und bereitwillig stellte sich die bildende Kunst dem neuen Geschmack zur Verfügung. Welch ernste Gesinnung und künstlerische Zucht die lautere Klarheit der Erzählungen Giottos und Andreas bedingt hatten, scheint man bald vergessen zu haben. Man wollte nur Vieles und Neues erzählen, man zog die Fülle täglicher Erlebnisse in das Bereich der grossen Kunst. Man fing an Dichter zu werden und hatte doch kaum erst die Gesetze seiner eigenen Kunst kennen gelernt. Wenn dann das junge Geschlecht der Künstler vor das Werk des alten Andrea trat, dann suchte es darin ganz etwas andres zu lernen, als der Alte gelehrt haben wollte. Als Erzähler war ja Andrea selbst von Giotto abhängig geworden, und das war für die Folgezeit das Wesentliche, wo der Gegenstand die Stilbildung erdrückte. Das ist der Hauptgrund, dass Andrea Pisanos plastischer Stil so schnell verloren ging, dass, als bei Beginn des neuen Jahrhunderts dann ein glänzend begabter Künstler wie Lorenzo Ghiberti dem jungen Quattrocento als Erbe und Vermittler der alten Zeit entgegentrat und ihm alles in die Wiege legte: Schönheit und Anmut, Harmonie und rhythmische Bewegung, Naturgefühl und Bewunderung der Antike, dass Eins fehlte: der plastische Stil! Was die neue Zeit hierin Grosses geleistet hat, hat sie sich selbst erworben; Ghiberti aber und die Tradition des Trecento haben nichts dazu beigetragen. So steht Andreas meteorhafte Erscheinung vor uns als ein jüngerer Bruder im Geiste Giottos, aber ohne Erben seiner künstlerischen Weisheit; ein Prophet, dessen Worte gehört und bewundert, aber unverstanden und unbefolgt geblieben sind.

Anmerkungen zum ersten Kapitel.

* Die mit diesem Zeichen versehenen Werke habe ich nicht im Original gesehen.

[1]) Thode. Franz von Assisi. Berlin, 1885. Besonders das Kapitel: Franz und die Kunst.

[2]) Anstatt auf der Einheit der Handlung beruht in der Sacra Rappresentazione die Einheit im Biographischen und Historischen. Siehe Alessandro D'Ancona, Origini del Teatro italiano. Sec. Edizione. Torino, 1891. Bd. I, S. 457 und 494. Da gleichzeitig an verschiedenen Stellen der ausserordentlich langen und schmalen Bühne gespielt wurde, so mussten die Angaben der Örtlichkeit direkt nebeneinander geordnet werden. J. Burckhardt, die Cultur der Renaissance in Italien, V. Aufl. 1896. Bd. II, S. 137 f. Die perspektivische Szenerie und damit die Einheitlichkeit des Ortes kam erst mit der antiken Komödie auf und hat nichts mit dem geistlichen Schauspiel zu thun. D'Ancona, I, S. 503/4. — Ed. Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhunderts. Leipziger Inaugural-Dissertation. 1894. S. 81—83. — Anton Springer, die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späteren Mittelalters. Mitt. d. k. k. Zentralkommission, Wien, 1860. S. 125 ff.

[3]) D'Ancona, I, S. 476.

[4]) Thode, a. a. O. S. 109, 113f. 218—221.

[5]) C. F. v. Rumohr, Italienische Forschungen. Berlin und Stettin 1827. II, S. 56. Vergl. hiergegen: Rob. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 58—89: Rumohr und Giotto. — Desgl. Thode, Giotto. Künstlerbiographien im Verlage von Velhagen und Klasing. XLIII, 1899. S. 93 ff.

[6]) Thode, Franz von Assisi. S. 60.

[7]) Giov. Villani, Istorie Fiorentine. Milano 1803. VII, S. 50. — Dante, Purgatorio, XI, 94--96. — Boccaccio, Decamerone, Nov. 5. — Petrarca, Epistolae de reb. fam., lib. V, 17. — U. a.

[8]) J. J. Tikkanen, Der malerische Stil Giottos. Helsingfors 1884. S. 10.

[9]) Tikkanen, a. a. O. S. 29. — Wenn T. aber S. 45 schreibt: „Die Formen bekommen ihren Wert nur durch den geistigen Inhalt, welchen sie aussprechen. Sie

sind gewissermassen noch ganz symbolisch", so verwischt er meines Erachtens den Unterschied, der zwischen Giottos Behandlung der Dinge und der der Byzantiner besteht.

[10]) Tikkanen, a. a. O. S. 7.

[11]) M. G. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Leipzig 1899. Bd. I, S. 331/2.

[12]) abgedruckt bei Thode, Franz von Assisi. S. 139.

[13]) Tikkanen, a. a. O. S. 22.

[14]) F. F. Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. Strassburg 1898. S. 72.

[15]) M. G. Zimmermann, a. a. O. S. 131.

[16]) M. G. Zimmermann, a. a. O. S. 136.

[17]) Erst nach Beendigung dieser Arbeit ist im XXI. Bande des „Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", Wien 1900, eine umfassende Darstellung von Wolfgang Kallab: „Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung" erschienen. Das Verdienst und der wesentliche Unterschied dieser Arbeit von meiner Auffassung des Gegenstandes beruht in der sorgfältigen Untersuchung und Darlegung eines Zusammenhanges der toskanischen Landschaftsmalerei mit der antiken, deren Vermittlung die byzantinische Kunst übernimmt. Kallabs Arbeit bezeichnet einen weiteren Schritt auf dem Wege, den Franz Wickhoff in seiner Einleitung zur „Wiener Genesis" angebahnt hat. Wie das Alte besteht und sich allmählich dem Neuen anpasst und in ihm aufgeht hat Kallab nachgewiesen und ein farbenreiches Bild gegeben, wo ich mich mit wenigen Andeutungen begnügen musste, da ich mir zur Aufgabe gestellt hatte, die Anfänge und die Entwicklung des modernen Verständnisses des Landschaft zu untersuchen. Ich gestehe dankbar ein, manche neue Belehrung über den von mir bearbeiteten Gegenstand aus Kallabs Schrift erhalten zu haben, wenn auch leider zu spät, um sie hier noch verwerten zu können.

[18]) M. G. Zimmermann, a. a. O. S. 336/7 hebt die Vermeidung dieses Fehlers gegenüber den späteren Trecentisten besonders bei der „Tränkung des Durstigen" hervor.

[19]) Tikkanen, a a. O. S. 28/29.

[20]) Cennino Cennini, Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei. Herausgegeben von A. Ilg in den Quellenschriften für Kunstgeschichte. I. Wien 1888. S. 58 Kap. 85.

[21]) A. Bassermann, Dantes Spuren in Italien. Kl. Ausgabe. München-Leipzig 1898. S. 92/93 und Anm. 33 u. S. 219.

[22]) John Ruskin an vielen Stellen.

[23]) Cennini, S. 58, Kap. 86.

[24]) Tikkannen, a. a. O. S. 28/29.

[25]) Cennini, S. 37 Kap. 62 „Azurro oltramarino ist wahrlich eine edle Farbe, schön, vollkommen über alle Farben, von demselben kann man nicht leicht zuviel Rühmens machen. . . . . Mit dieser Farbe und dem Golde (welches alle Arbeit in unsrer Kunst verschönt) erhält jedes Ding auf der Mauer oder Tafel Glanz."

[26]) J. Ruskin, Modern Painters. New-York. Bd. III, S. 232 ff.

[27]) Dante, Inferno XVIII, 2. — Inf. XX, 49. — Inf. XXX, 64.

[28]) Tikkanen, a. a. O. S. 34. Giotto giebt den Hauptton der Lokalfarbe ohne Nuancirung. „Neutrale gebrochne Farben kommen nur im Boden, im landschaftlichen Hintergrund und in dem Dunkel der Interieure vor". — H. Ludwig, Grundsätze der Ölmalerei. 2. Aufl. Leipzig 1893, S. 8, Der Hauptzweck der Farben war für diese Maler die Vollendung der Form.

[29]) Thode, Franz von Assisi S. 149.

[30]) Vasari, Le Opere. Ed. Sansoni. Bd. I, S. 379/80: „dipinse in una tavola un San Francesco nell' orribile sasso della Verna". . . . . „certi paesi pieni di alberi e di scogli, che fu cosa nuova in que' tempi". — Ähnliche Worte bei F. Baldinucci, Notizie de' professori del disegno etc. Edizione Manni, Firenze 1767.

[31]) Ich hatte einmal Gelegenheit, der Aufführung einer Sarca Rappresentazione aus dem XIV. Jahrh. auf einer kleinen römischen Bühne beizuwohnen. Die Szenerie war die denkbar primitivste; aber geradezu an Giotto wurde ich bei der Darstellung der Kreuztragung erinnert. Den Hintergrund schloss eine Bergkulisse, deren höchster Punkt nur wenig über Scheitelhöhe der Handelnden lag. Der Zug schritt auf schmalem Wege hinauf und hob sich dann in eigentümlich ausdrucksvoller Silhouette vom Himmel ab. Der Widerspruch der Grössenverhältnisse von Schauspielern und Szenerie beeinträchtigte nicht die Illusion des gespannt aufmerkenden Publikums, das offenbar nur Blicke hatte für den Vorgang, nicht für die Umgebung.

[32]) Thode, Franz von Assisi S. 268 ff. giebt die hochbedeutenden Fresken dieser Kapelle Giotto, dem vielleicht ein begabter Schüler bei der Ausführung geholfen habe. S. 272 würdigt er den landschaftlichen Versuch auf dem genannten Bilde. — M. G. Zimmermann, a. a. O. S. 411 f. weist die Fresken wieder einem Schüler zu, ohne überzeugenden Grund.

[33]) Wie Ed. Dobbert, Giotto. In Dohmes „Kunst und Künstler." II. Abt. Bd. I, S. 28, von der Landschaft der „Pietà" in Padua sagt: „auf kahlen Felsen steht ein entlaubter Baum; doch an seinen Zweigen sind Knospen sichtbar: wie hier neues, frisches Leben sich ankündigt, so folgt auf den Tod die Auferstehung". Ähnlich daher auch bei Schnaase: 2. Aufl. VII, S. 366.

[34]) A. Springer, in den Mitt. der k. k. Zentralkommission. Wien 1860. S. 125.

[35]) P. Giuseppe Fratini M. C. Storia della Basilica e del Convinto di S. Francesco in Assisi. Prato. 1882. S. 103.

[36]) Dobbert, a. a. O. S. 17.

[37]) Codex apocryphus Novi Testamenti, ed. Thilo. Leipzig 1832. Bd. I. Historia de navitate Mariae et de infantia Salvatoris. Cap. XX.

[38]) z. B. Bonanus auf seinen Bronzethüren, Giovanni Pisano in Pisa u. a.

[39]) Thode, Franz von Assisi S. 259 f. — Wegen des offenbaren Strebens nach Anmut und Bereicherung mit Details ist es noch nicht nötig, auf einen Sienesen zu schliessen, wie es Schubring im Rep. f. Kunstw. XXII, S. 11 thut. (Die Fresken im Querschiff der Unterkirche an Francesco in Assisi). Dazu erinnern Komposition und Typen doch zu sehr an Giotto und seine Schule.

[40]) Tikkanen, a. a. O. S. 6 meint das Gleiche, wenn er schreibt: „In einigen Bildern nimmt die Formation des Bodens in unverhüllter Weise an der Verdeutlichung des Verlaufes Teil".

[41]) Diese Bilderreihe gilt jetzt allgemein nur im Entwurf für giottesk, während man die Ausführung dem Taddeo Gaddi zuschreibt. Diesem gehören wol auch die derben Lichteffekte an, in welchen der intime Reiz des Wunderbaren einem grobsinnlichen theatralischen Prachtmoment gewichen ist.

[42]) Die byzantinische Kunst hatte die „Geburt Christi" in einer Höhle stattfinden lassen, entsprechend dem apokryphen Protevangelium „Jacobi Minoris", Kap. XVII—XVIII. (Codex apocryphus, ed. Thilo.) So sehen wir sie noch in der Oberkirche von Assisi dargestellt. Giotto ging von diesem Typus ab, indem er ein leichtes Holzgerüst zeichnete, das an einen Berg angelehnt erscheint.

[43]) Aus Gründen der Symmetrie sollte dieser Baum besser an der linken Seite stehen, aber Giotto will weniger das Formale betonen als den Inhalt.

[44]) Die Fresken der andern Längswand haben nichts mit Giotto selbst zu thun. Auch die Werke Giottos sind nicht frei von befremdenden Zügen, doch halte ich diese für Restaurationen aus dem Trecento bereits. Auf die grosse Streitfrage über die Urheberschaft Giottos kann ich hier nicht eingehen.

[45]) Die „Erweckung des Lazarus" ist ein vorzügliches Beispiel für die Art, wie Giotto Wunder darstellt. Er stellt Christus und Lazarus wie Spieler und Gegenspieler markant gegenüber, wie es die Byzantiner gethan hatten, lässt aber zwischen beiden freien Raum, gleichsam eine Fermate, durch welche der Gestus Christi bannender und als in die Entfernung wirkend gezeigt wird. Es ist, als ginge von dieser ausgereckten Hand magische Kraft aus. So finden wir diesen für die Kunst immer schwierigen Gegenstand glänzend gelöst durch die Bedeutung der Pause. Giotto vermag uns, wie kaum ein andrer Künstler, an Wunder glauben zu lassen mit einer Gewalt, die wir sonst nur bei der Musik empfinden.

[46]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe 1869. Bd. I, S. 249, meinen wol etwas Ähnliches, wenn sie schreiben: „Das Linienspiel der Architekturstaffage des Hintergrundes ist wohlgefällig."

[47]) Tikkanen, a. a. O. S. 8 sieht nur in der Gebärde Christi eine Verbindung der beiden Gruppen.

[48]) Schnaase, a. a. O. VII, S. 364 macht besonders aufmerksam auf den Unterschied der Hintergründe der beiden Gruppen.

[49]) Tikkanen, a. a. O. S. 8.

[50]) Dobbert, a. a. O. S. 44: „ . . . auch dieses Beiwerk nimmt eine wichtige Stelle in der Ökonomie seiner Bilder ein, sei es, dass sich darin der Eindruck der Handlung, etwa wie beim Chor in der antiken Tragödie, spiegelt, sei es, dass die Stimmung des Herganges darin nachklingt".

[51]) Tikkanen, a. a. O. S. 30/31. — Bernhard Berenson, The Florentine Painters of the Renaissance. New York, London 1898. S. 6, meint wol dasselbe, wenn er sagt, den Vorgängern Giottos fehle die „tactile imagination", erst Giotto gebe seinen Bildern „tactile values".

[52]) Thode, Franz von Assisi S. 254. — M. G. Zimmermann, a. a. O. S. 363.

[53]) M. G. Zimmermann, a. a. O. S. 348.

[54]) Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, 2. Aufl. 1897. S. 34 u. 35.

[55]) Eugène Müntz veröffentlichte diese * Zeichnung zum ersten Male in seinen

„Études sur l'histoire des arts á Rome pendant le Moyen-Age: Boniface VIII et Giotto“ (in den Mélanges d'archéologie et d'histoire“ 1881) Taf. III. Text S. 129. An Stelle des flachen Baldachins der Zeichnung sehen wir auf der Restauration einen Arkadenbogen. Ausserdem finden sich Veränderungen z. B. in der Armhaltung des Geistlichen links, die kaum auf „Restauration“ zu schieben sind. Vor allem aber fällt auf dem Freskenrest rechts die Gestalt eines Laien in Profil auf. Diese fehlt auf der Zeichnung. Auch die Stellung der Säulen zueinander ist jetzt verschieden. Dank der Unklarheit des Zeichners erfährt man nichts über die Funktionen der drei grossen Säulen unter dem Balken. Tragen sie nur diesen oder die ganze Galerie? — In Beziehung zu Giottos Werk ist meines Erachtens auch das * Caeremoniale Bonifax IX (1389—1404) im Vatikan zu setzen. Abbildung bei Stephan Beissel, Vaticanische Miniaturen, Freiburg 1893, Tafel XXIV: Der Papst steht mit grossem Gefolge in einer von Säulen gestützten gotischen Galerie. In der Mitte ist diese balkonartig nach vorn erweitert und ruht dort auf zwei weiteren Säulen. Im Vordergrund steht der segnende Papst. Die perspektivische Absicht ist zwar misglückt, aber erkennbar. Ergänzt man nach dieser Miniatur den Freskenrest Giottos und die Zeichnung der Ambrosiana, so erkennt man, mit wie grosser perspektivischer Absicht Giotto seine Figuren in verschiedene Zonen eines sich vertiefenden Raumes gestellt hat: Zuvorderst das herbeiströmende Volk, in der zweiten Zone der Papst mit den Diakonen, die Laienfigur rechts leitet dann über zu dem übrigen Gefolge in der dritten Zone.

[56]) Tikkanen, a. a. O. S. 9.

[57]) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. S. 240.

[58]) Es ist klar, dass Giottos Darstellung des „jüngsten Gerichts“ im Bargello, die noch im alten flachen Stil gehalten ist, vor die Arbeiten in Padua fällt; denn eine solche Neuerung wie sie dort gebracht ist, giebt kein Meister wieder auf. Unbegreiflich aber ist es, wie Andrea Orcagna in seinem „jüngsten Gericht“ zu Florenz in den tapetenartigen Stil der Vorgänger Giottos zurückfallen konnte.

[59]) Tikkanen, a. a. O. S. 6.

[60]) Paul Schubring, Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898, ist in diesen Fragen sehr sorgfältig vorgegangen, soweit sie die Oberitaliener betreffen. Wenn er S. 40 aber die organische Gliederung eines Raumganzen für das ganze Trecento leugnet, so widerlegt ihn Giotto in Assisi.

[61]) Mehrmals hat man auf die Umrahmung der Bilder aufmerksam gemacht, ohne aber daraus Folgerungen zu ziehen.

[62]) Tikkanen, a. a. O. S. 30.

[63]) Tikkanen, a. a. O. S. 43, spricht dagegen von einer „Beschränkung der architektonischen Elemente“, die sicher sehr klug war, denn sie hätten zu dem flachen Charakter der Dekoration wenig gestimmt und auch weit grössere perspektivische Kenntnisse als die, welche er besass, erfordert.

[64]) Das Motiv der Einrahmung durch Säulen findet sich allerdings oft im Trecento, aber stets in flachem Dekorationsstil, nie als Raumtäuschung.

[65]) Thode, Giotto, S. 44 erkennt ebenfalls in manchen der von Giotto gemalten Innenräume „eine überraschend anschauliche Vorstellung von Bühneneinrichtungen“.

[66]) D'Ancona, a. a. O. I, S. 476.

[67]) D'Ancona, a. a. O. I, S. 418.

[68]) Gli affreschi di Giotto nella cappella de' Bardi in Santa Croce descritti da C. G. — Firenze 1853. S. 26, deutet auch darauf hin, dass es durch die bessere Raumdisposition in S. Croce gelungen ist, auf der „Erscheinung des heiligen Franz in Arles" 17 Brüder mühelos anzubringen, während die gleiche Darstellung in Assisi mit nur 15 Brüdern überfüllt erscheint.

[69]) H. Wölfflin, Die klassische Kunst. München 1899, S. 10 nennt die Werke Giottos in Florenz flach wie Teppiche; der gleichmässig blaue Himmel binde das Einzelne zu flächenhafter Erscheinung zusammen. Ich bedaure, mit dieser Bemerkung des schönen Buches nicht übereinstimmen zu können. Desgleichen nicht mit Schubring, a. a. O. S. 41. — Dagegen finde ich folgende Bemerkung bei C. Winterberg, Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva Pingendi. Strassburg 1899. I, S. 51, die durch den Zusammenhang, in welchem sie gemacht wird, besondere Erwähnung verdient: „Von allen anderen Verdiensten abgesehen, würde der Name Giottos allein dadurch als Träger eines neuen Zeitgeistes unsterblich fortleben, dass er es war, welcher in der bisher reliefartig der Wandfläche aufklebenden Malerei die Idee der Raumvertiefung mit Bewusstsein zur Geltung bringt, der also, obwol die damalige Zeit die exakte Durchführung einer perspektivischen Konstruktion noch nicht gestattete, dennoch schon um dieser Absicht wegen als eigentlicher Begründer der neueren Perspektive verehrt werden muss. — Vergl. auch Thode, Giotto, S. 44f.

[70]) Jacob Burckhardt, Der Cicerone, 6. Auflage, S. 525 spricht das aus mit den Worten: „Der Raum ist bei Giotto dazu vorhanden, um möglichst mit reichem Leben ausgefüllt zu werden, nicht um selber malerisch mitzuwirken; er gilt durchaus nur als Schauplatz."

[71]) Gaye, Carteggio I, S. 481/82.

[72]) Cennini, S. 46, Kap. 67. — U. a.

[73]) Eine Charakteristik beider Künstler, die in wenigen Worten deutlich sein soll, darf wol den Unterschied so schroff betonen; eine eingehende Einzelbetrachtung ihrer Werke würde dagegen manche der hier gemachten scharfen Trennungsmerkmale zu mildern haben: Bedeutet doch Niccolòs Kanzel im Dom von Siena das Bindeglied in der Kunst von Vater und Sohn und den Übergang von der Kanzel im pisaner Baptisterium zu den Werken Giovannis.

[74]) A. Schmarsow, Niccolò und Giovanni Pisano. In der Festschrift zu Ehren des kunsthistor. Instituts in Florenz. Leipzig 1897. S. 9.

[75]) J. B. Supino, im Catalogo del Museo Civico di Pisa, 1894, spricht bei der Beschreibung der „Geburt Christi" S. 5 von einem Zelt, unter dem Maria liege. Ein Zelt würde in jener Zeit die einzig dastehende Ausnahme vom alten Schema sein, wenn wir die Darstellung am Dom von Orvieto, die von einem anderen Motiv ausgeht, bei Seite lassen. Ausserdem ist die Umgebung der Madonna kümmerlich, aber doch erkennbar als Höhle gekennzeichnet. — Bei der „Verkündigung an die Hirten" ist selbst der Boden unter den Tieren nur in Form von Konsolen angebracht. — Bei dem „Verrat" fehlt jede Andeutung der Örtlichkeit, wie bei Giotto u. a.

[76]) Die Eiche mit der charakteristischen Form ihrer Blätter wurde von jeher gern in der Plastik verwandt. Die direkten Vorgänger der Eichen Giovannis befinden

sich auf einem antiken Sarkophag mit der kalydonischen Jagd an der Nordwand des pisaner Camposanto; auf dem Thürbalken mit der Geschichte Johannis des Täufers am pisaner Baptisterium; auf Skulpturen Niccolòs.

77) Schmarsow, a. a. O. S. 10.

78) Ein Schriftstück im Domarchiv von Pisa nennt ihn: „Andreucius Pisanus, famulus Magistri Johannis (1299—1305)", angeführt in allen diesbezüglichen Büchern.

79) Vasari, I, S. 481/82.

80) Das gilt am meisten von der fein empfundenen Gestalt des Violinspielers beim „Mahle des Herodes".

81) Marcel Reymond, La Sulpture Florentine. Florence 1897. I, p. 119.

82) Schmarsow, Andrea Pisano. In der Festschrift u. s. f. S. 21. In diesem kleinen Aufsatz habe ich mehrere meiner Beobachtungen bestätigt gefunden und verdanke ihm manche Anregung. Er enthält wol das Schönste, was über die Persönlichkeit eines dieser älteren Meister geschrieben worden ist.

83) Schmarsow, a. a. O. S. 23.

84) Ev. Matth. VI, 28—29.

85) Schmarsow, a. a. O. S. 23/24.

86) Reymond, a. a. O. S. 114. Der Satz: „L'action décisive que Giotto exerça sur la peinture florentine, ce fut André de Pise qui l'exerça sur la sculpture" hat doch nur bedingte Richtigkeit: ohne Giotto kein Andrea Pisano!

87) Der Cicerone, 6. Aufl. S. 335. — Ähnlich Ed. Dobbert, Andrea Pisano. In Dohmes „Kunst und Künstlern" II, 2. S. 38.

88) Reymond, a. a. O. S. 117.

89) Schmarsow, a. a. O. S. 25. Aus denselben Gründen weist Schmarsow den Gedanken ab, Giotto könne die Entwürfe gemacht haben.

90) Schmarsow, a. a. O. S. 17.

91) Der Cicerone, S. 336.

92) Vasari, I, S. 482.

93) Cicognara, Storia della Scultura. Venezia 1813. I, S. 444.

Zweites Kapitel.

Die Vorbereitung neuer Anschauungen.

Die Szenerie im Dienste einer dezentralisirenden Darstellungsweise: Duccio.

Grau und öde dehnt sich das Land vor den Blicken des Wandrers, der von Süden her Siena naht. In trauriger Unfruchtbarkeit lehnt sich ein Hügel an den andern. Nur spärliche Grasnarbe bedeckt hie und da die bleiche Farbe des Bodens und auch diese versengt unter den Strahlen der südlichen Sonne. Verstaubtes Brombeergesträuch schleicht am Rande des Weges. Nichts Grünes begegnet dem Blick; kein Schattenfleck lädt zu Ruhe und Betrachtung ein. „Man sieht sich in eine rätselhafte Einöde versetzt, welche nur an den verrückten Erdformationen das Zeichen des Lebens zu tragen scheint. Hier ist die Erde mit sich allein.“ [1]) Man fühlt sich im Bereich des Todes und drängt hinaus aus diesem Lande der Dürre und Erstarrung. Doch es ist keine Erstarrung, die ewig währt, es ist die Erstarrung der Widerstandslosigkeit. Diese Hügel aus lehmiger Erde und Tuff wechseln mit jedem starken Regen ihre Gestalt. Das reissende Wasser wäscht die Erde fort und gräbt klaffende Spalten und Schluchten in den weichen Boden; und wenn ein Gewitter verklungen ist, dann sieht man in den Thälern unten die plötzlich angeschwollenen Bäche und Flüsse all die ungenutzte Erde, all die verlorene Kraft des Landes dahinrollen, entgegen der flachen Westküste des Meeres, wo sie sich stauen und verdunsten; und die Maremmen atmen Tod. Dies Stück sienesischer Erde erzählt und prophezeit den Untergang eines ganzen Landes. — Erschüttert wendet man den Blick weg und nach

4*

Norden, wo hinter den graugelben Hügeln Siena, das fröhliche, aufsteigen soll. Und es fängt wirklich an grün um uns zu werden: Gehöfte zeigen sich, Gräben und Bäche durchrieseln den Boden, Maisfelder wechseln mit Weingärten ab; das Land wird je weiter je reicher, es wird ein Gartenland alter Kultur; die Hügel runden sich in üppiger Fruchtbarkeit. Und nun entfaltet sich die Stadt, breit und behaglich im Kranze ihrer vieltürmigen, roten Mauern am Horizonte. Auf beherrschender Anhöhe ist sie gelagert, weithin schauend über die Hügel ihres Gebietes wie ein Hirte über seine Herde. Aus dem Reich des Todes und der Unfruchtbarkeit ist man in ein Zauberland gekommen, aus der Wüste auf eine Insel der Freude.[2])

Über einem der Stadtthore[3]) steht die sinnvolle und bezeichnende Inschrift: „Magis cor Sena tibi pandit". Es ist, als sei sich dies Volk des Gegensatzes bewusst gewesen, in welchem es zu seiner Umgebung steht, als habe es in voller Absichtlichkeit um sich gehäuft, was die Welt an Schmuck und Freuden bietet, um dies Dasein zum Rausche des Genusses zu steigern. Siena ist heute tot; aber wenn wir durch seine Strassen und Kirchen wandeln, glauben wir die Vergangenheit lebendig wie einen Traum, der uns beim Erwachen noch einmal in aller Deutlichkeit anblickt, ehe er für immer erlischt. Die Phantasie ergänzt, was heute grau ist, wieder bunt und reich lebendig, und wir befinden uns mitten im Trecento, damals, als es am üppigsten blühte. Die Stadt im Innern ist überall malerisch und reizvoll durch die Fülle architektonischer Überschneidungen, indem sie, auf drei Hügeln wie auf drei Säulen ruhend,[4]) sich nach der Mitte zu senkt zum Campo, dem weiten, amphitheatralischen Platz der Stadt mit der gotisch-phantastischen Façade des Stadtpalastes und seinem überschlanken, kecken Turm. Wir erblicken kein Gebäude alter Zeit, an welchem der Architekt mit schmückender Zuthat gekargt hätte. Alles atmet Reichtum, Überschwänglichkeit und Lebenslust. Man machte sich die Freude zum Prinzip. Aber diese Freude artet nicht unangenehm aus, sie hat nichts Überreiztes, sondern sie ist die naive Äusserung eines Volkes, das sich seines Daseins und seiner Erfolge bewusst ist. Ein schneller Sieg wird schnell gefeiert, und man lässt das Porträt des glücklichen Feldherrn sofort an die Wand des Rathaussaales malen in gewaltiger Breite. Dass die Florentiner zu diesem Siege viel beigetragen hatten, kümmert dies fröhliche Volk nicht. Man freut sich und feiert Feste, — und inzwischen ist der Siegespreis bereits wieder verloren. Das Spiel

beginnt von Neuem und so immerfort.[5]) Das ist das Leben des Trecento. — Wie ein Echo aus jener Zeit ertönt noch im Siena der Gegenwart zuweilen der Ruf der Freude: wenn im Sommer der Palio stattfindet, das eigenartige, mittelalterlich-farbenfrohe Pferdespiel auf dem Campo; oder wenn an hohen Festtagen des Abends dies alte, gotische Städtebild im magischen Lichterspiel einer strahlenden Beleuchtung erglüht und lodernde Flammenzeichen von der Spitze des Mangia weit hinaus in die dunkle Nacht verkünden: Siena feiert frohe Feste!

Solcher Erinnerungen und Bilder voll, muss man vor die Werke der Künstler jener Zeit treten, und ihre Sprache wird laut und vernehmlich. Die Kunst ist die Blüte jeder Kultur; an ihr erkennen wir ihren Stamm und ihre Wurzeln. Zu dem Bilde, dessen Rahmen die eigentümlich reizvolle Architektur gab, passt die Malerei wohl: Feierliche Heiligengestalten in schimmernden Gewändern treten neben die Jungfrau mit dem Kinde, sie heben sich ab von dunkelglühendem Goldgrund; ihre Heiligenscheine sind reich gemustert; von Gold glänzen die Pfeiler und Flügel des ganzen Altarwerks, das vor unsern Augen steht wie eine Vision des goldnen Palastes, in welchem die Seeligen wohnen. In solch ein Werk schmückte der Künstler hinein, was nur die Phantasie jenes Volkes erdenken mochte an Glanz und Schönheit. Im Bilde der Heiligen wollte man sehen, was man auf Erden liebte. Es ist wol nicht Zufall, dass man auf sienesischen Gemälden so vielen Gestalten holdester Jugend begegnet: zu den Heiligen Lorenz, Stefan, Sebastian treten hier noch Ansanus, Galganus, Viktor und die zarte Dorothea mit dem Blumenkörbchen. Süsse Schwermut und Sehnsucht liegen auf den Gesichtern und in den Blicken dieser anmutigen, schwebenden Gestalten wie ein feines Gewölk, das den Sonnenaufgang noch verschönt. Üppige Festfreude und träumerische Melancholie bilden die beiden Pole, zwischen denen das Gemütsleben der Sienesen spielt. Aber selbst diese Melancholie darf sich nicht der Welt entziehen; sie muss sich schmücken mit reichen Gewändern. Denn alles muss glänzen, was dies Volk erfreuen soll; es ist das ganze unerschöpflich mannigfaltige Reich der Erscheinung, in welchem diese Kinder des Lichts sich heimisch fühlen.

Ernsten Leuten erschien das Treiben dieses harmlosen Völkchens wol verächtlich. Es ist bekannt, mit wie grimmigem Hohn Dante sich über dies geradezu exemplarisch „eitle Volk“ geäussert hat,[6]) und wie selbst die kühnsten politischen Spekulationen Sienas ihm nur lächerlich

erschienen sind.[7]) Thatsächlich ist auch der so teuer erkaufte Seehafen Talamone keine Quelle des Segens für Siena geworden. Man berauschte sich gern schon an seinen kleinen Erfolgen und begann Riesenunternehmungen, die den unsterblichen Ruhm Sienas bilden sollten, aber nie fertig geworden sind. So erhebt sich die gigantische Ruine des ursprünglich geplanten Domes hoch über die Silhouette des ganzen Stadtbildes. Der gewaltig begonnene Bau ist niemals beendet worden und erweckt heute fatale Erinnerungen. Weil die Kraft nicht der Phantasie entsprach, ist dies hochbegabte Volk zu Grunde gegangen, und sein eifersüchtig gewahrter Glanz verblich endlich vor dem immer siegreicher aufstrebenden Florenz.

Das kecke Selbstvertrauen, in das bunte Treiben der Gegenwart zu greifen, wo es immer sei, kennzeichnet auch die Malerei der Zeit. Der scheinbare Gegensatz zwischen dem strengen Festhalten an der altehrwürdigen Tradition und das Vorwärtsdrängen in immer neue Gebiete malerischer Probleme ist hier zu einer Einheit gebracht, die oft etwas Befremdendes hat. Man vermisst bei der sienesischen Malerei, wenn man sie als Ganzes betrachtet, das stilbildende Element. Jedes Werk als einzelnes dagegen überrascht durch den sinnlichen Zauber der Erscheinung, durch seinen bald träumerischen, bald überlebendigen Vortrag, durch das Persönliche, was die besseren Gemälde auszeichnet. Dies Persönliche ist ihr Verdienst und ihr Verhängnis. Die Sienesen waren alle unruhige Köpfe, und waren sie gar Maler, so reizte ihre Phantasie viel zu sehr das bunte Leben des Augenblicks, als dass sie sich lange mit Kompositionsbeschwerden abgegeben hätten, die ihnen ihr Publikum vielleicht nicht einmal zu danken wusste. „Es ist, als sei diese Kunst in lauter Sonntagsstimmung gross geworden; das heisse Bemühen reger Werktagsarbeit scheint sie nicht zu kennen.“ „Dieser Charakter war ihr Schicksal. Es fehlte ihr von Anfang an jener Sinn für das Wesentliche, der der florentiner Kunst ihre grosse Zukunft gesichert.“[8]) Dazu kommt die verhängnisvolle Neigung zum Dekorativen, die sich bei der Anbringung von Hintergründen nicht mit einer schlichten Architektur begnügt, sondern Überschneidungen, schief orientirte Hallen und malerische Durchblicke bevorzugt.[9]) Verglichen mit Giottos ernst-geschlossenem Hintergrund kommen uns diese Szenerien oft vor wie ein Blick halb hinter die Kulissen. Wir dürfen wol annehmen, dass die Sienesen solchen dekorativen Zuthaten aufmunternd zugestimmt haben, denn ein weltlich-fröhlich-gedankenloses Publikum zollt überall Anerkennung, wo es an die

Realität von etwas Selbsterlebtem erinnert wird. So lange man grosse Künstler besass, die offenen Auges die Welt anschauten, ging dies an, und dieser sienesische Geist hat köstliche Blüten gezeitigt. Als aber die Grossen starben und kleinere Meister folgten, die von der Nachahmung lebten und diese durch keinen durchgehenden Stil gefestigte Tradition beibehielten, begann ein Verfall, wie er schlimmer nicht gedacht werden kann. Wenn man von der Kunstbethätigung der Sienesen im XV. Jahrhundert — einige wenige Meister ausgenommen — auf das Volk schliessen darf, so ergiebt sich eine Summe widerwärtiger Eigenschaften, die uns das Verlangen näherer Bekanntschaft schnell verlieren lässt.

Um so heller leuchten die Verdienste der wenigen grossen Meister des Trecento. An der Spitze der neueren Kunstentwicklung Sienas steht Duccio di Buoninsegna. Man könnte ihn den Giotto Sienas nennen, wenn man diesen Ruhmestitel auf die Eigenschaften Duccios beschränkt, die als entwicklungsfähig von den folgenden Generationen übernommen worden sind. In ihm ist alles im Keim enthalten, was die Spätern zur Blüte bringen, was die Letzten zur Grimasse erstarren lassen. Er ist ein echter Sienese: er liebt den Schein der Dinge und schwelgt im Anblick des Schönen, das er nicht müde wird, im vielköpfigen Engelreigen immer wieder darzustellen. Aber er liebt nicht nur den Schein der Dinge; es giebt Augenblicke in seinen Gemälden, in denen er uns Tiefen des Seelenlebens erschliesst, deren geheimste Strömungen wir nur ahnen können, deren Wesen wir als musikalisch zu bezeichnen pflegen. Er hat etwas gemein mit der zarten Feinfühligkeit eines Fra Angelico, nur dass dessen weltüberwindende Glaubensfröhlichkeit uns hier als träumerisches Sichverlieren, ja fast als Resignation entgegentritt.

Das Werk, das uns Duccios ganze Kunst offenbart, steht jetzt nicht mehr an dem Platz im Dom, der ihm gebührte; man hat es in seine Bestandteile zerlegt und möglichst museumfähig gemacht. Trotzdem ist der Eindruck des grossen Altarwerks in der Domopera zu Siena heute noch überwältigend. Man wird diese Madonna im Kreise der Engel und Heiligen ohne Zögern für das schönste Bild des Mittelalters erklären. Man möchte meinen, dass es auf dem Hochaltar des Doms als Gegenstand gläubiger Verehrung Wunder habe thun müssen.

Die Rückseite dieser Riesentafel enthält in 27 Bildern die Passion Christi von seinem Einzug in Jerusalem an bis zum Gang nach Emmaus.[10]) Es sind kleine Tafeln, aber eine Fülle malerisch-dekorativen

Reizes und inhaltlich fesselnder Erzählung geht von ihnen aus. Die Kompositionen der Darstellungen selbst stehen zum Teil unter direktem Einfluss byzantinischer Vorbilder. Man findet sie sowol in alten Miniaturen wie in den Mosaiken von Monreale und auf den Bronzethüren von Ravello und Pisa.[11]) Auch der Gedanke, den „Einzug in Jerusalem“ und die „Kreuzigung“ doppelt so gross darzustellen wie die andern Bilder, hat seine Vorgeschichte im XI. bis XIII. Jahrhundert.[12]) Nur diesen Vorbildern verdankt Duccio seine Kompositionsfestigkeit, mit der er uns manchmal überrascht und an Giotto erinnert. So zeigt „Christus



Duccio: Christus in Gethsemane.
Tafelbild in der Domopera zu Siena. Nach Originalphotographie von Alinari.

in Gethsemane“ in wahrhaft giotteskem Sinne den Hintergrund verwandt zur Verdeutlichung der Handlung: Die drei markanten Bäume hinten sind nicht zufällig angeordnet, sondern gelten als drei Accente im Vortrag der Erzählung:[13]) der linke betont die Gruppe der Schläfer, der mittelste die der drei bevorzugten Jünger des Herrn, der rechte trennt diesen Teil der Szene von dem betenden Christus. Von gleicher Wichtigkeit sind diese drei Bäume auf der „Gefangennahme Christi“: der linke legt den Accent auf den Vorgang zwischen Petrus und Malchus, der mittelste hebt den Judaskuss hervor, der rechte macht einen scharfen Einschnitt zwischen die Gefangennahme des Heilandes und die wilde

Flucht seiner Jünger. Im „Noli me tangere“ dienen die beiden grossen Pinien gleichsam zur Umrahmung und Hervorhebung Christi. Die gesonderte Stellung, die den Herrn von der Büsserin trennt, verschärft die Bedeutung der Worte. — Auch dem Bestreben, die Bildfläche harmonisch zu füllen, begegneten wir bei Giotto. Als Beispiel liesse sich hier die „Grablegung“ nennen: Die obere Hälfte des Bildes würde bei der gesenkten Körperstellung der Figuren leer bleiben, wenn nicht das schroffe, unbewachsene Gestein, gleichzeitig die Handlung lokalisirend, dazukäme. Als Steigerung der Erzählung, wie wir es bei Giottos Johannes in Padua in so grandioser Weise sahen, dienen die Felsen hier nicht. Auch bei den „drei Marien am Grabe“ bleiben die Linien des Hintergrundes bedeutungslos für den Vortrag. Es waltet demnach kein festes künstlerisches Prinzip in dieser Modulirung der Erzählung.

Ob und inwieweit die Szenerie wichtig ist für die Darstellung lässt sich bei der „Bestattung Marias“ nicht sagen. Das Begräbnis geschieht in einem Felsenthal. Von beiden Seiten senken sich die Berghänge zur Mitte, sodass eine Einsattelung entsteht. Die Erzählung selbst erhält durch diese Betonung der Mitte keine grössere Veranschaulichung, aber der Eindruck, den wir von dieser so harmonisch gefüllten Bildfläche erhalten, ist dekorativer als wenn die Hügel nur auf einer Seite angebracht wären oder gar fehlten. Duccios Sinn für das Gefällige und Schmückende tritt hier in deutlichen Gegensatz zu den Schülern Giottos. Wie anders und ergreifend wirkt es bei den kompositionsstarken Florentinern, wenn in dieser Felsensenkung und von ihr umrahmt und betont der Heiland erscheint mit der Seele der Toten. — Den gleichen Unterschied zwischen der Stilrichtung Giottos und Duccios bekundet die „Flucht nach Ägypten“: Hier ist der Hintergrund nicht zur Verdeutlichung der Handlung verwandt. Der einzige Nachdruck, den Duccio auf die Gruppe von Mutter und Kind legt, ist das Bäumchen über ihr. Sonst herrscht ein Durcheinander von Felsenhöhen und Abstürzen, durchwachsen von Bäumen aller Arten. Wie wenig sich Duccio um die Klarheit der Erzählung sorgt, beweist die Verkündigung des Engels an Josef auf demselben Bilde, wo erst der grosse Heiligenschein in der linken Ecke unten den Betrachter darauf aufmerksam macht, dass dort irgend eine heilige Aktion vor sich geht. Man braucht nicht an Giottos geschlossene Komposition der „Flucht“ in Padua zu denken, um hier in der Überfüllung der Bildfläche einen Mangel von Präzision und eine Verflüchtigung des pathetischen Grundtons des Christusdramas zu empfinden.

Der Vorwurf, der in diesen Worten gegen Duccio erhoben wird, kann aber nur gelten, solange man auf dem dogmatischen Standpunkt steht, dass alles Heil der späteren Kunstentwicklung einzig von Giotto



Duccio: Einzug in Jerusalem.
Tafelbild in der Domopera zu Siena.
Nach Originalphotographie von Alinari.

ausgegangen sei. Duccio verlangt seinen eigenen Massstab, und wir können ihm nur gerecht werden, wenn wir darnach forschen, welcher

Art das neue Leben war, mit dem er die alten Kompositionen der Byzantiner erfüllte und beseelte. Die erwünschte Gelegenheit hierzu bietet uns der „Einzug in Jerusalem", dem der Meister die doppelte Grösse der andern Tafeln gegeben und den er somit schon äusserlich als etwas Besonderes und Bemerkenswertes ausgezeichnet hat. Dies Bild ist für uns, was die Darstellung einer Handlung betrifft, als sein künstlerisches Selbstbekenntnis zu betrachten: Dem Maler scheint nicht so sehr der feierliche Augenblick, da Christus das ihn begrüssende Volk segnet, die Hauptsache gewesen zu sein, als vielmehr dies Volk selbst und die mannigfaltigen Äusserungen seiner Spannung: Das Pflücken der Zweige von den Ölbäumen und die Zudringlichkeit der unten Harrenden, das Gedränge und Flüstern einer grossen Menge, die sich breit über die Mauern lehnt, um das Schauspiel zu sehen, die Neugierde der ferner Stehenden, die über die Mauerzinnen spähen oder zum Fenster hinaus durchs offene Stadtthor, die Skepsis der Greise im Hintergrunde und die klagende Gebärde des armen Alten hinten, der Blick und Segen des Messias auf sich lenken möchte, dann das lebhafte Gespräch der Bürger und zuvorderst die laute Freude der Kinder, die mit Palmen in den Händen dem Herrn vorausziehen. Diese reichbewegte Szene bedurfte eines umfangreichen Schauplatzes, zu welchem Siena in allgemeinen Zügen als Vorbild diente: die Strasse, die den Berg zur Stadt hinaufführt, die eingefriedigten Gärten vor den Mauern, diese selbst mit ihren Zinnen und mächtigen Thoren, die turmreiche Stadt und der achtseitige gotische Bau, der wol den Dom und seine Vierung vorstellen soll, wie ihn im damals unfertigen Zustand die Phantasie der Sienesen sich denken mochte. Das Auffallendste aber von Allem ist vorn die Mauer mit der geöffneten Pforte, die aus dem Garten hinausführt auf die Strasse und zum Volk. Damit ist für den Beschauer ein fester Augenpunkt gegeben,[14]) und das Gemälde beabsichtigt in uns die Vorstellung zu erwecken, als sei es ein willkürlicher Ausschnitt aus der Natur und aus dem Leben. Für jene Zeit etwas Unerhörtes! Der Betrachter wird gewissermassen in das Bild hineingezogen, er wird Teilnehmer am Ereignis, er blickt über die Mauer hinab auf die Strasse, wie es die Leute auf der andern Seite thun.

Das alles zusammen zeigt, dass es Duccio nicht so sehr auf den Moment der Handlung und seine grösstmögliche Steigerung durch Geschlossenheit der Komposition ankam, als vielmehr auf den ganzen Zustand. Duccio legt den grössten Nachdruck auf die Umgebung, auf

das Wo und Wie. Die naive Freude an der Gegenstandsmalerei, am Genre, beginnt. Das ist die Freude an der Gegenwart, die wir für Siena so bezeichnend fanden. Hier ist nichts von Giottos tragischer Lebensstimmung, hier ist alles Novelle, Überraschung. Durch nichts deutet der Dichter-Maler hier zu Beginn des grossen Passionszyklus den düstern Grundton an, den der Gegenstand erfordern wird; er verschweigt ihn, solange es geht und enthüllt lieber das bunte, heitere, neuerungssüchtige Leben des damaligen Siena. Dies Bild ist wesensverschieden von Giottos und Andrea Pisanos Erzählungsweise, die alle Zuthat an Personen wie Szenerie beschränken auf den knappsten Ausdruck, damit ja der Blick nicht abirre in das Unwesentliche. Hier dagegen scheint bei Gestaltung der Darstellung der umgekehrte Weg eingeschlagen worden zu sein: erst gab der Künstler das Milieu, in das er dann Christus mit seinen Begleitern einfügte. Schon die doppelte Grösse der Tafel begünstigte die Entwicklung eines breiten, weitausholenden Lebensbildes. Um den stilistischen Unterschied scharf auszusprechen, können wir sagen: Bei Giotto strengste Zentralisation der Erzählung auf das Motiv des Bildes, bei Duccio sorglose Dezentralisation in eine geräuschvolle Begleitung; dort ein scharfer Akkord, hier eine schöne, weichere, liebenswürdigere Auflösung in einzelne Ton- und Harmoniefolgen. Von wie unabsehbarer Bedeutung musste eine solche Kunstanschauung für die Entwicklung der Szenerie werden!

Hier wurzelt Duccios Vorliebe für die reiche Verwendung architektonischer Hintergründe. Es ist das Bestreben, alles, was auf der Bildfläche ist — und das ist viel bei ihm — zu schmücken und ihm gleichmässige Bedeutung zu verleihen. Seine Sorgfalt in der Ausführung der Ornamente, seine Bemühungen um die Lösung schwierigster perspektivischer Probleme zeugen von ausserordentlicher Geschicklichkeit und einer nie versagenden Phantasie. Die Vorliebe der Sienesen für zahlreiche Überschneidungen rührt von ihm her, der als Erster den malerischen Reiz seiner Vaterstadt in dieser Hinsicht erkannt und verwertet hat. Vom einfachen Säulenhof in schräger Ansicht mit konsequent durchgeführter Überschneidung der Gewölberippen („zwölfjähriger Christus im Tempel lehrend“, „Judas und die Priester“ u. a.) schreitet er vor zur Wiedergabe übereinander gebauter Innenräume, die durch eine Treppe verbunden sind („erste Verleumdung des Petrus“ und darüber „Christus vor dem Hohenpriester“) und bis zur Schilderung eines ganzen Strassenbildes („Einzug in Jerusalem“). Hier stellt er sich in schräg laufenden

Stadtmauern, offenen Thürflügeln, überquer gesehenen Häusern u. s. f. die grösste Aufgabe, die er aber mit dem Gefühl und feinsten künstlerischen Takt zum Teil glücklich löst. Aber die grossen Raumprobleme, die ihn allenthalben beschäftigen, sind nicht in den Dienst der Erzählung gestellt; sie schmücken nur den Hintergrund und beleben ihn. Wo es sich aber darum handelt, viele Personen.— das Volk besteht bei Duccio stets aus Vielen; wenige, ausdrucksvoll gestikulirende Menschen genügen ihm nicht, wie Giotto — in den Raum zu ordnen (Szene vor Pilatus z. B.), da muss er sie übereinander schichten, Kopf über Kopf, wie es die Byzantiner und Pisaner thaten. Damit bekundet er deutlich, dass er den kunstvoll konstruirten Raum und die Figuren nicht zur Einheit zu verarbeiten weiss. Wieder liegt der Vergleich mit Giotto nahe: Der Florentiner verwendet alle Mühe auf die Verbindung eines positiven Raumganzen und der darin Handelnden zu Gunsten der Verdeutlichung der Erzählung, während der Sienese aus der verhängnisvollen Freude am Schein die Welt in jedem Augenblick für bildfähig hält und, sich über die entstehenden Schwierigkeiten schnell hinwegsetzend, eine Einheit und Realität ertäuscht, die bei unbefangener Prüfung wieder zurücksinkt in den ursprünglichen Zustand getrennter Gesichtseindrücke.

Dieses Mehr als der Gegenstand erfordert ist aber oft von höchstem Reiz, indem der Blick des Beschauers gleichsam herumspazirt auf der Bildfläche und seine Freude hat, wenn er irgend einen Architekturwinkel untersucht und dort unvermutet den Übergang zu einem neuen Raume findet. Das bereits vorhin erwähnte Bild der „Verleumdung des Petrus“ ist hierfür ein Beispiel. Diese Szene im Hofe des Palastes ist durchaus genrehaft empfunden: Das regellose Herumsitzen der Männer auf Stühlen und Bänken um das wärmende Feuer, der Ausblick links in eine Seitenhalle, die Treppe hinten mit Thür und Ausbau oben, das alles ist so naiv-thatsächlich gedacht und wirkt so unmittelbar auf die Phantasie des Betrachters, dass man begreift, wie das ganze spätere Trecento einer solchen Lebensdarstellung nachzueifern trachtete. Von demselben Grundsatz, alles zu schmücken, d. h. zu beleben, geht er auch bei landschaftlichen Hintergründen aus. Wenn wir z. B. auf den zwei Gethsemanebildern links unter dem Baum noch auf einen entfernter liegenden Hügel durchblicken, der in mehreren Abstufungen sich erhebt, so erkennen wir das gleiche Gliederungs- und Bereicherungsverfahren Duccios, das sich in der Überschneidung der Gewölberippen äussert. Ebenso ist es bei der „Grablegung Christi“ unwesent-

lich für die Handlung, wenn die Richtung der beiden Berge nicht parallel der Bildfläche geht, sondern eine Achsenstellung von rechts vorn nach links in die Bildtiefe zeigt. Giotto pflegte diese Schrägstellung des Bühnenbodens nur als letztes, feinstes Kompositionsmittel zu verwerten, hier ist sie bedachtlos als „Schmuck" verwandt. Bedeutungslos für die Klarheit der Erzählung ist es ferner, wenn die Felsen auf der „Bestattung Marias" nicht nur als Umriss wirken sollen, sondern durch Spalten und Geschiebe derart gegliedert sind, dass eine gewisse Tiefenrichtung entsteht, die lediglich dekorativ wirkt, nicht aber ausgenützt ist. Um den malerischen Reiz zu erhöhen, hat er die linke Seite der Felsen im Schatten gelassen, während die rechte hell beleuchtet ist, abermals der sichtbare Beweis einer Naturbeobachtung im Grossen. Bäume in absichtsloser Verteilung vollenden den Schmuck der Szenerie. Diese Art des Felsenhintergrundes mit der Thalsenkung in der Mitte wird typisch und entwickelt sich in Siena im Laufe des Jahrhunderts zum langgestreckten Thal, an dessen Ende auf einem Hügel die Mauern und Türme Sienas selbst erscheinen (Taddeo di Bartolos „Bestattung Marias" in der Kapelle des Palazzo pubblico zu Siena).

Duccios Freude an sorgfältiger Ausführung der schmückenden Details äussert sich nicht nur in der Anbringung verzwickter Hintergründe und vielfacher Felsenabstufungen, sondern auch in der Behandlung der Felsengeschiebe selbst. Sie sind krystallinisch gebildet und schroff in Licht und Schatten geteilt. Durch diese Trennung in Hell und Dunkel wird die obere Kante der Felsen besonders hervorgehoben, und es ist auffallend, dass diese Linien sich stets in ähnlichen Windungen bewegen wie die Säume der Gewänder („Gethsemane", „Grablegung Christi", „Noli me tangere" u. a.)[15]) Man kann hierin eine Gotisirung älterer byzantinischer Formen sehen, denn die späteren Trecentisten und vor allen der fein empfindende Lorenzo Monaco scheinen ihr Gefühl für Linienschönheit ganz in diesem anmutigen Hin und Her der geschlängelten Gewandsäume geäussert zu haben.

Alles bisher über Duccio Gesagte zeigt ihn nur als einen Meister, der frei von vielen Vorurteilen in die Welt blickt und das Geschaute wiederzugeben trachtet zur Bereicherung und zum Schmuck seiner Gemälde. Doch das genügt nicht. Duccio besass neben aller Weltfreude ein tief veranlagtes lyrisches Gemüt, das in manchen Augenblicken nicht nur Verständnis für den Schein der Dinge zeigt, sondern auch ihr Wesen

zu umfassen strebt. Das lehrt seine Darstelluug des „Noli me tangere“: Die Szene, obwol nicht sonderlich von den andern in der Wahl ihrer Mittel unterschieden, wirkt fast wie ein Landschaftsbild in höherem Sinn, indem zwar nicht die Linien mitsprechen wie in der heroischen Landschaft Giottos, aber dafür der Versuch einer gewissen Stimmung gemacht ist. Der Darstellung liegen offenbar die Worte des Johannes[16]) zu Grunde, die dem eigentlichen „Rühre mich nicht an“ vorausgehen: „Spricht Jesus zu ihr: Weib, was weinst du? Wen suchst du? Sie meint, es sei der



Duccio: „Rühre mich nicht an“.
Tafelbild in der Domopera zu Siena.
Nach Originalphotographie von Alinari.

Gärtner, und spricht zu ihm: Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir, wo du ihn hingelegt, so will ich ihn holen. Spricht Jesus zu ihr: Maria! Da wandte sie sich um und spricht zu ihm: Rabbuni, das heisst Meister.“ Es ist der Augenblick, wo beide ihr Innerstes verstehen. Es ist nichts Plötzliches in dieser Darstellung Duccios. Magdalena hat den Herrn erkannt; aus den unendlichen Nebeln der Verirrungen und des Jammers hat sich ihr das Bild der Vollendung enthüllt; lautlos ist sie niedergesunken auf die Knie und hebt fragend die Hände. So kniet sie schon lange und forscht mit wehmütigen Blicken im Angesicht

des Heilands nach der Antwort. Er aber, der alles kommen sah, steht still und neigt sein Haupt voll tiefer Teilnahme und heiligen Mitleids der Büsserin zu und blickt sie lange innig gerührt an. Es ist eine Pause, in welcher er in den ihm ganz enthüllten Kelch dieser Seele blickt, ihr Leben und ihre Leiden durchdenkt. Kaum bemerkbar hebt er die Hand wie zum Segen, als wollte er sagen: „Dir wird verziehen." Noch ein Augenblick, und der Schimmernde wird vor den Augen Magdalenens entschwinden. Das Wesentliche dieses Moments, das Erkennen und Verzeihen, ist vom Maler gleichsam in Permanenz erklärt und vielleicht die ergreifendste Verbildlichung dieses Vorganges. Dies Doppelgefühl von Wehmut und himmlischer Feierlichkeit ist verstärkt durch die mächtige Pinie, die zwischen beiden steht und über sie die breite, dunkle Krone wölbt. Diese dunkelglühende, geheimnisvolle Masse vor dem schimmernden goldnen Morgenhimmel wirkt unwillkürlich ahnungsvoll: melancholisch und doch feierlich. Es ist hier gleichsam die Pause gemalt, die der Künstler als das Wesentliche dieses Vorganges erkannt hatte. Es ist ein verstärkendes Mittel des Motivs, dessen Kraft nicht in der Potenz der Linien und ihrer verdeutlichenden Accentuirung beruht, sondern in dem Appell an das Gefühl durch das Unsägliche, Mystische.

Zum Schluss dieser Betrachtungen sei eines Falles gedacht, der eine Ausnahme des Gesetzes der gleichmässigen Bildfüllung bedeutet zu Gunsten der Handlung, des mimischen und seelisch-dramatischen Gegenstandes: „Des Ganges nach Emmaus". Hier wirkt das Fehlen landschaftlicher Zuthat grossartig. Nur rechts sieht man das Städtlein auf dem Hügel, die grössere Bildhälfte bleibt frei, sodass sich die drei Gestalten in ihrer dunkeln Silhouette klar abheben gegen den Goldgrund wie gegen den Abendhimmel: die geschlossene Gruppe der Jünger und die frei einherwandelnde Gestalt Christi. Der Vorgang wird dadurch höchst verständlich, und jede Landschaft würde die Wirkung des Momentes beeinträchtigt haben.

Überblicken wir noch einmal Duccios ganze Thätigkeit, so tritt uns ein Reichtum künstlerischer Gestaltung entgegen, der die Werke Giottos zu überbieten scheint. Aber Giottos unüberschätzbare Bedeutung beruht nicht in der Fülle, sondern in der Tiefe des Lebens, beruht in der Einheitlichkeit der Erzählung kraft der Kompositionsstrenge und Konzentrirung auf die Handlung. Nicht diese Eigenschaften gilt es in den Werken Duccios hervorzuheben.[17]) Finden wir sie zuweilen, so

sind sie erfreulich, aber nicht massgebend. Er will da aufgesucht sein, wo er aus vollem Herzen schuf und fruchtbar wurde für die Folgezeit, in den scheinbar nebensächlichen Episoden aus dem täglichen Leben und der naiven Freude an allem Seienden. Er hat die Welt der Erscheinung als Gegenstand künstlerischer Darstellung anerkannt und seinen Zeitgenossen die Augen geöffnet für das bunte Gewebe des Tages. Die Welt der Erscheinung hat keine Grenzen, alles in ihr ist gleichwertig. Diese Lehre entnahmen die Sienesen den Werken ihres Altmeisters. So ist Duccio ein Vorläufer der Anschauungen des Quattrocento geworden. Er hat ein Recht darauf, neben Giotto genannt zu werden.

Die Erschliessung der landschaftlichen Ferne: Simone Martini, die Lorenzetti.

Während in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ganz Italien unter dem Einfluss der Kunstweise Giottos stand und unter Führung des grossen Florentiners nach Vervollkommnung strebte, entwickelte sich in Siena ein selbständiges künstlerisches Leben, das zwar in manchen Beziehungen die Art Giottos deutlich wiederspiegelt, aber in seinen Wurzeln unabhängig und original ist. Es liegt in dieser Sonderstellung ein Zug von Grösse, der dem leichten Volk der Sienesen hoch anzurechnen ist. Dieser ehrenvolle Wettkampf der beiden toskanischen Malerschulen im XIV. Jahrhundert fordert den Betrachter ebenso zu Vergleichen auf wie das Ringen der Florentiner und Umbrer im Quattrocento. Beide Male hat Florenz den Sieg davon getragen, nachdem es das Bedeutungsvolle der Rivalen anerkannt und durch sein ihm eigenes Stilgefühl zur Einheit und Vollkommenheit verschmolzen hat: Erst in Florenz konnte der Umbrer Rafael der Meister seiner Kunst werden. — Wir nennen die geschlossene Reihe der florentiner Maler im Trecento die Giottisten, während wir in Siena von Duccio, Simone Martini, den beiden Lorenzetti sprechen. Florenz ist stark und unwiderstehlich durch seine gemeinsame, einheitliche Stilentwicklung, Siena glänzt durch die Fülle seiner Bestrebungen und seiner Künstlerpersönlichkeiten. Dies Persönliche ist sein Verdienst und sein Verhängnis ge-

wesen. Fragen wir, wer oder welches Schicksal die sienesischen Maler zu Individualitäten machte, so kann die Antwort nur lauten: Duccio und der weltliche Sinn der Sienesen. Nicht die Verwandtschaft der Typenbildung ist für uns das Wesentliche dieses Zusammenhanges zwischen Duccio und seinen Nachfolgern, sondern das beginnende und sich entwickelnde Gefühl für die Wirklichkeit, das bei Duccio selbst uns oft nur wie Freude an Schmuck und Mannigfaltigkeit anmutete. Wir dürfen es wahrlich nicht beklagen, dass Duccio so war, wie er war und die Jüngeren in eine Art innerer Abhängigkeit von sich brachte.[18]) Gesetzt den Fall, er wäre ein Geringerer gewesen und alle, die in Siena die Kunst des Malens lernen wollten, wären zu Giotto gepilgert, wer wollte sagen, in welche Bahnen sich der heimatliche Sinn für die Heiterkeit und Buntheit des Lebens ergossen hätte? Duccio hat sein Volk nicht strenge Kompositionsregeln gelehrt, aber er hat ihm seine Originalität und Bedeutung neben Florenz gewahrt, sodass in folgenschweren Werken die Sienesen als Gebende zu den Giottisten treten und den Anbruch einer neuen Kunst im XV. Jahrhundert prophezeien konnten.[19]) Man wird bei einer geschichtlichen Betrachtung der Kunst der Renaissance immer mehr dazu kommen, das Trecento für die Einleitung des ihm wesensverwandten Quattrocento und Cinquecento zu halten.

Der Fortschritt der Jüngeren über Duccio hinaus liegt in der völligen Erschliessung der dritten Dimension. Seine Bilder erinnern uns, trotz der Bedeutung, die der Szenerie bei seiner dezentralisirenden Erzählungsweise zufällt, an die „luoghi distinti“ des geistlichen Schauspiels. Die Beschränkung in der Darstellung des Raumes fiel uns zwar nicht mehr so auf wie bei dem gewissenhaften Giotto, aber Bilder wie „Gethsemane“, um von Innenräumen zu schweigen, können die Beziehung zur Sacra Rappresentazione nicht verleugnen. Selbst der „Einzug in Jerusalem“ behält, daraufhin angesehen, etwas vom Ausschnitt eines konstruirten Raumes; er bleibt befangen in älteren Erinnerungen des Bühnenhaften. Es hatte ihm stets gegolten, das Bühnenbild, das er vor Augen hatte, auch mit den wenigen Darstellungsmitteln seiner Kunst als Raum zu verdeutlichen.

Das Bindeglied zwischen Duccio und den phantasiebegabtesten aller Sienesen, den Brüdern Lorenzetti, bildet die Kunst Simone Martinis. Er übernahm von seinem Meister sowol das hieratische Wesen wie auch die Art, die Figuren miteinander und zur Umgebung in Beziehung zu setzen.[20]) Auch er ringt nach Verdeutlichung und Erweiterung des

Bühnenbildes. Aber die sienesische Neigung nach dem Zuviel lässt ihn noch oft das Gleichgewicht der einzelnen Teile im Ganzen verlieren. Noch eins seiner letzten Bilder, die „Kreuztragung“ im Louvre, ersetzt bei der Gruppirung der Personen die Tiefe durch die Höhe, während die Umgebung zahlreiche Tiefenandeutungen enthält.[21]) Das ist ein Versehen, das uns bereits bei Duccio im Unterschied zu Giotto aufgefallen ist. Wichtiger aber als diese Feststellung eines traditionellen Fehlers ist für uns sein erfolgreiches Streben nach Besserem. Von grösstem Interesse sind daher seine Fresken der Martinskapelle in S. Francesco zu Assisi. Bis in alle Details, ja bis in die Art des Aufbaus der Einzelgestalten von Heiligen verfolgt er seine Raumprobleme; aber die Gesammtdisposition der Fresken zeigt, dass er nicht mit dem architektonischen Raume, für den er sie zu schaffen hatte, zu rechnen wusste, dass er nicht monumental dachte.[22]) Hier in S. Francesco, wo der junge Giotto mit unerhörter Kühnheit gewagt hatte, die langen Reihen seiner Fresken einem architektonischen Gesammtgerüst einzuordnen, fällt ein Mangel nach dieser Richtung hin empfindlich auf. Dafür werden wir durch Einzelversuche entschädigt, die stets das gleiche Problem auf die gleiche Weise wiederholen und lösen: Er beschränkt gern die Bühne der Handelnden auf ein kleines Stück Vordergrund, indem er Felsen und dergleichen einschiebt und dabei einer zweiten Szene im Hintergrunde perspektivische Andeutungen giebt.[23]) Betrachten wir als Beispiel das Bild, das den Entschluss des heiligen Martin, den Alemannen zu predigen, darstellt: Auf dem schmal gehaltenen Vordergrund steht der Heilige und lehnt die ihm zugedachte Ehrung ab. Die kaiserlichen Zelte und ein Felsen dahinter schliessen diesen Teil des Bildes ab. Wir gehen hier nicht auf die missliche Frage ein, wie die zwei Rosse, deren Köpfe über dem Gefolge sichtbar werden, realiter in diesem engen Raum Platz finden sollten, sondern wenden uns der Handlung selbst zu. Martins Gebärde besagt, er werde mit dem Heere ausziehen und das Kreuz predigen. Nichts würde den Maler gehindert haben, dieses kampfbereite Heer auf der rechten Bildseite aufzustellen. Anstatt dessen bleibt diese Hälfte des Vordergrundes frei, wir verfolgen den Lauf eines Bächleins, das weiter hinten aus einer Felsenschlucht tritt, wir sehen die scharf gezogene Felsensilhouette selbst und dahinter bewaffnete Krieger und Zelte in Reihen nacheinander, und das alles in der gleichen Grösse wie die Figuren des Vordergrundes. Offenbar hätte für das Gefühl des Künstlers eine grössere Anzahl von Figuren allzu

sehr auf die Hauptpersonen gedrückt; er brauchte Luft in seiner Darstellung, um die an sich schon undeutliche Gebärde des Heiligen nicht noch mehr in ihrer Wirkung abzuschwächen. Ein neutraler Hintergrund steigert dagegen jede mimische Bewegung, wie Giotto oft genug gezeigt hat. So schob er eine Felsenkulisse, deren unwirkliche Formen ihre Bestimmung als solche verraten, vor den unwichtigeren Teil der Handlung, die Krieger. Das Bächlein, das in der rechten Bildecke kopfüber von hinten nach vorn stürzt, soll diese Gruppe noch weiter in die Bildtiefe zurückdrängen. Die Perspektive ist schlecht, aber die Absicht unverkennbar. Zahllose Beispiele aus dem Trecento liessen sich anführen, wo in ähnlicher Weise Figuren, die zur Handlung gehören, von Felsen- oder Architekturstücken überschnitten werden, und wir können sagen, indem wir diesen besonderen Fall verallgemeinern, dass überall, wo Figuren von Kulissen überschnitten werden, Raumabsicht vorliegt.

Das angeführte Beispiel in Assisi verrät nichts, das bei einem konsequenten Schüler Duccios überraschen könnte, denn es hält sich in der vom Meister selbst eingeschlagenen Richtung. Aber Simone Martini hat sich Ein Mal vom Herkömmlichen losgesagt und sich als rechter Sienese bewiesen, d. h. als ein Mann, der die Augen öffnet, wo es etwas zu sehen giebt und das Erlebte seinem Publikum unterhaltend zu erzählen weiss. Den Auftrag zu diesem Werke erhielt er von der obersten Behörde Sienas, die besondere Ursache hatte, einen glücklichen Feldherrn an die Wand des grossen Ratssaales im Palazzo pubblico malen zu lassen in Grössenverhältnissen, die fast einer politischen Demonstration gleichkommen.[24]) Der lästige Kampf um Monte Massi und Sassoforte schien zu erfolgreichem Abschluss gekommen zu sein und der gefährliche Castruccio aus dem strittigen Gebiet verdrängt durch Guidoriccio Fogliani de' Ricci, den Condottiere Sienas. Den Namen dieses Generals verschweigt Villani, erwähnt aber, dass 500 florentinische Reiter die schwachen sienesischen Kräfte erfolgreich unterstützt hätten. Siena gedachte die Besiegung seines Widersachers exemplarisch und ganz im Geist der Renaissance zu beloben, indem es seinem Feldhern die Unsterblichkeit im Bilde zudachte. Mit erstaunlicher Schnelligkeit ist das grosse Werk von Simone ausgeführt worden: am 27. August 1328 wurde Monte Massi genommen, und 1328 ist das Fresko datirt.

Es ist wol das hauptsächliche Bestreben des Künstlers gewesen, den Kriegsmann in seiner Umgebung zu schildern. Giotto in seinem Porträt Bonifaz VIII. im Lateran hatte den Papst im Augenblick per-

sönlicher Handlung aufgefasst, indem er ihn im Kreise seiner Prälaten dem Volk das Jubeljahr verkünden lässt. Simone dagegen vermeidet die Darstellung einer Handlung und schildert das Wesen dieses Mannes, indem er mit epischer Breite die Stätten seiner Thätigkeit mitvorführt. So wirkt das Bildnis Guidoriccios weniger wie eine Individualität als vielmehr wie eine Personifikation des Feldherrentums. Sollte der Auftrag dahin gelautet haben, den General gewissermassen als Bild sienesischer Kriegsbereitschaft im Anblick eines stattlichen Lagers zu zeigen, so hätten wir hier ein interessantes, frühes Beispiel für die Verwendung der Kunst in politischen Dingen. Sollte aber nicht eher anzunehmen sein, dass sich Simone, trotz der gegenteiligen Versicherungen Vasaris,[25]) vor der psychologischen Durchdringung gescheut habe? Die



Simone Martini: Bildnis des Guidoriccio de' Fogliani.
Fresko im Palazzo pubblico zu Siena. Nach Originalphotographie von Alinari.

geringe Bedeutung, die er dem Gesicht des Feldherrn giebt, lässt das vermuten. Lieber verliess er sich zur näheren Charakterisirung auf die Zuthaten. Das ist begreiflich und echt sienesisch. Indem er sich aber entschloss, im umfangreichen Bildgrunde den Kriegszustand zu schildern, entstand die Gefahr, die grosse Figur des Reiters und die ausgedehnte Umgebung nicht zur Bildeinheit verbinden zu können. Und es ist in der That mit Recht getadelt worden, das Werk zerfalle in Vorder- und Hintergrund.[26]) Es fehlt das Wesentliche eines Landschaftsbildes, der Mittelgrund.

Trotz dieser perspektivischen Unmöglichkeit behält die Darstellung aber ihren historischen Wert und fesselt bei näherer Betrachtung durch die Neuheit ihrer Auffassung: Es scheint, das sich Simone genau an die Örtlichkeit gehalten hat, denn die Dreiteilung des sienesischen

Lagers kann nicht aus malerisch-dekorativen Gründen erklärt werden. Der Feldherr hat zum Angriff der feindlichen Burgen seine Truppen in drei Abteilungen zerlegt und als Operationsbasis einen Berg gegenüber den Feinden gewählt. Während sich die vornehmeren Zelte am Fuss der Anhöhe aufreihen, stehen oben nur einige Lagerhütten. Hinter dem Berge wird der dritte Teil der Zelte sichtbar. Das ganze Lager ist mit grösstmöglicher Genauigkeit ausgeführt, und das Schwarz-Weiss Sienas sowie die Farben Guidoriccios erklärten dem zeitgenössischen Beschauer die Situation. Um alles Entweichen der Belagerten unmöglich zu machen, hatte man das feindliche Gebiet mit Palissaden umzäunt. Rechts sieht man den Erfolg dieser Vorkehrungen: von der eroberten Burg flattern lustig die sienesischen Fahnen im Winde. Auch dies Kastell ist mit aller Sorgfalt vom Maler verdeutlicht worden. Da sieht man den Graben, der um die Burg führt und nur an der einen Seite einen trockenen Zugang gewährt, während zu dem zweiten Thor mit seinem Fanghof ein Holzsteg führt; da sieht man ferner die zinnengekrönte Bastion mit der im Zickzack angelegten Mauer darüber und den sechs schweren Türmen. Einen noch stattlicheren Eindruck als dies Kastell macht links auf steilerem Berge die trotzige Veste; in Windungen führt ein Weg hinauf zum Thor. Die Dächer, die über die starken Mauern blicken, deuten auf einen bewohnten Platz, und es scheint, dass wir hier das unseelige Monte Massi vor uns haben.

Der moderne Beschauer dieses Bildes wird trotz allen kulturhistorischen Interesses in dieser lückenlosen Aufzählung der einzelnen Momente eine gewisse Nüchternheit wahrnehmen. Dagegen muss auf die Zeitgenossen diese Illustration des Feldzuges Guidoriccios und der Kriegsführung im Allgemeinen den grössten Eindruck gemacht haben. Sah man doch mit geographischer Genauigkeit das bekannte Kriegsgelände wieder oder konnte es sich, falls man nicht dabei gewesen war, vergegenwärtigen im sinnlich fassbaren Bilde. Auch für die Künstler Sienas war das Werk ein Ereignis, denn es enthielt eine Fülle von Neuem, das man zuvor noch nicht besessen hatte: Zwar erkannte man in der Fixirung des Beschauers auf einen bestimmten Punkt durch die Palissaden, die vorn unter den Rand des Bildes sinken, das kühne Motiv Duccios aus dem „Einzug in Jerusalem" wieder (der überhaupt hierfür vorbildlich gewesen ist, wie die Innenräume der Lorenzetti beweisen), aber in dem breit ausladenden Landschaftsbilde nahm man es gern als Einheitsfaktor auf. Überraschen musste dagegen die Behand-

lung des Erdreichs: Das war nicht mehr das krystallinisch geormtfe Felsenland Duccios und der andern, das erinnerte an die heimatliche Erde, an den lehmigen, kreidigen Boden der Umgegend. Und wie er mit den konventionellen Landschaftsformen aufräumte, so durchbrach er auch die engen Schranken des Bühnenbildes. Duccio hatte der Natur nur soviel entnommen, wie er in seinen „luoghi distinti" unterbringen konnte, Simone Martini aber geht zum ersten Male — Giotto nicht ausgenommen — von einer andern Voraussetzung aus. Er sieht, dass die Natur ein Grenzenloses ist, dass sie mit jedem Blick, den wir in sie thun, uns Andeutungen auf die Unendlichkeit giebt. Was er in seinem Bilde auszudrücken vermochte, ist wenig, was er dabei empfunden hat, mag die Ahnung einer wundervollen Zukunft der Kunst gewesen sein.

Duccio hatte den Blick gelehrt, in die Szenerie abzuschweifen; Simone machte das geradezu zur Erklärung seines Bildnisses, dessen Bedeutung ohne die Umgebung unverständlich sein würde. Das dezentralisirende Moment Duccios ist zum wesentlichen Faktor des Bildes geworden. Von dieser Bild- und Landschaftsauffassung ist es nur noch ein Schritt zur grossen belebten Landschaft Ambrogio Lorenzettis. Die Freude der Sienesen am Gegenständlichen entwickelt sich glänzend. Was aber dies Bild noch weit von Ambrogio trennt, ist die Verschiedenheit des Augenpunktes. Hier lehnen wir uns gleichsam über die Palissaden und schauen uns ringsum; dadurch bekommen wir hinten die landschaftlichen Hauptpunkte im Profil zu sehen. Für Simone war das Reiterporträt immerhin das Wesentliche und es galt, durch alle Mittel seine Wirkung zu steigern. Das geschah am eindrucksvollsten, wenn man es gegen den Himmel als Hintergrund sich abheben liess; der niedrige Horizont in der Landschaft war hiermit gegeben und notwendig. Ambrogio dagegen nimmt einen möglichst hohen Augenpunkt an und lässt uns wie vom Stadtturm aus Umschau halten. Damit erschliesst sich dem Blick die landschaftliche Ferne und wir bekommen Vorder- und Mittelgrund in voller Frontansicht zu sehen. Da erst kann die wahre Landschaftskunst einsetzen.

Wie grosses Gefallen das Siena des XIV. Jahrhunderts an der Erzählungsweise des Simoneschen „Guidoriccio" hatte, beweisen die langen und fürchterlichen Freskenreihen Lippo Vannis[27]) in demselben Saal des Palazzo pubblico. Dieser Maler stellt im Novellenton damaliger Zeit sienesische Feldzüge dar, indem er 35 Jahre nach dem Werke Simones und 20 Jahre nach Vollendung der genialen Leistungen Ambrogio Lo-

renzettis noch an die Wirksamkeit der längst überholten Vortragsweise glaubt und nur als eigene Zuthat eine schlechterdings barbarisch zu nennende Vergröberung der Anschauung Simones sich erlaubt. Die diskrete Andeutung der Örtlichkeit als charakterisirende Umgebung Guidoriccios wirkt naiv und frisch; der landkartenartige Stil Lippo Vannis aber entbehrt jeder eigenen Naturanschauung. Er zeichnet Berge, Flüsse, Städte und Kirchen geographisch-begrifflich auf, die Gegenstände des Vordergrundes ebenso gross wie die des Hintergrundes, und schreibt überall die Namen an. In diese Umgebung setzt er seine viel zu grossen kämpfenden Heere. Man fühlt sich an das Spiel der Kinder erinnert, die im Sande Burgen bauen und dann selbst um die winzigen Wälle kämpfen. Diese Fresken sind hervorgegangen aus der Beschäftigung mit Chroniken, aber sie bezeugen keine eigene sinnliche Anschauung. Lippo Vanni ist ein „Enkel der Natur“, wie Siena deren später nur allzu viele gehabt hat. Bemerkt aber möge bei diesen Bildern die Fülle der Genreszenen im Hintergrunde werden. Gerade weil es die Werke eines Malers geringster Stufe sind, kennzeichnen sie den Durchschnitt des Kunstgeschmacks und der Ansprüche, die das Publikum in der zweiten Hälfte des Trecento machte. Man ersieht aus ihnen, dass Duccios Bestrebungen allmählich gewirkt hatten, und dass das Publikum auf den Hintergrund zu achten begann, dass es wünschte, durch unerwartete Nebenbildchen unterhalten zu werden. Es entwickelt sich hier eine Art „Kennerschaft“, die das Quattrocento vorbereitet, ein wichtiger Faktor für den Übergang des XIV. Jahrhunderts in's XV.

Dies eine Beispiel zeigt, wie selten noch in der zweiten Hälfte des Trecento eigne Naturanschauung war, wie die Erkenntnis der Welt, die uns umgiebt, den Kindern jenes Jahrhunderts nicht angeboren war, dass es vielmehr die Aufgabe und das Verdienst weniger grosser Meister gewesen ist, ihrer Zeit die Augen zu öffnen. Die Entwicklung ist in Siena im Allgemeinen schnell vor sich gegangen, denn Duccio und Simone Martini fanden Schüler, die sie verstanden. Selbst bescheidenere Talente lernten unter ihrer richtigen Anleitung, von der vorderen Bildfläche perspektivisch in die Tiefen einzudringen.

In Lippo Memmi, dem Schwager und Mitarbeiter Simones, lernen wir einen solchen redlich Strebenden kennen. Ihm gelangen nicht grosse Entdeckungen im Neulande der Kunst, aber er wusste, worauf es seinem grösseren Meister ankam, und stellte seine Kräfte in den Dienst der guten Sache. Die vier Seitenbilder neben seiner Darstellung des B. Agostino

Novello (S. Agostino zu Siena)[28]) zeigen unter anderem eine Landschaft, deren Wert nicht mehr im Umriss der Felsen besteht, sondern in der Tiefenrichtung. Eine Reihe spitzer, kegelartiger Berge ist hintereinander aufgetürmt. Am vordersten Felsen sieht man den schmalen Pfad, von dem der leichtsinnige Reiter in die Schlucht gestürzt ist. Hinter den vorderen Felsenspitzen erheben sich Berge von Burgen gekrönt; desgleichen wird ein Kastell am Ende der Schlucht sichtbar. Das Ganze ist noch primitiv, vermeidet aber alles Bühnenhafte und eröffnet entschlossen dem Blick eine Bahn in die Ferne. Auch die Architekturstaffage macht hier Fortschritte, und die Strassenszene auf dem unteren Bilde links führt zum ersten Male ein Thema in die Kunst ein, dessen klassische Darstellung Masaccio in seinen Fresken im Carmine zu Florenz gegeben hat. —

Duccio, Simone Martini, die beiden Lorenzetti: in diesen drei Stufen entwickelt sich das Naturgefühl zu immer grösserer Freiheit, bis in Ambrogio Lorenzetti der Höhepunkt künstlerischer Phantasiebegabung erreicht ist, und — in Siena wenigstens — schnell Verwilderung und Manierismus hereinbricht. Ambrogio und sein Bruder Pietro nähern sich am meisten von allen Sienesen Giotto, was die Bildung ihrer Gestalten betrifft;[29]) aber ihr Gesammtwerk bleibt so original, ihre Erfindungsgabe so frisch und unmittelbar, dass wir diesem Einfluss des Florentiners kein grosses Gewicht beizulegen haben. Sie bleiben die echtesten Kinder ihrer Vaterstadt: Nur Sienesen konnten im XIV. Jahrhundert das Leben so erfassen und umdichten wie sie.

Die historische Betrachtung hat Pietro als den älteren zuerst zu nennen. Seine besondere Befähigung wies ihn nicht auf die Darstellung der Landschaft, sondern des Genres, und wir müssen in diese Eigenart einzudringen suchen: Wer die Landschaft des Trecento betrachtet, muss sich über die Architekturstaffage Aufschluss verschaffen, denn erst aus Landschaft und Architektur zusammen ergiebt sich das Resultat, wie ein Künstler über das Hauptproblem, das beiden zu Grunde liegt, das des Raumes, gedacht hat. Ebenso muss er sein Verhältnis zum Genre beobachten, denn in gleichen Schritten vollzieht sich die Erweiterung des äussern und innern Horizonts des Menschen, die Entdeckung der Perspektive und das Keimen und Wachsen der Phantasie, des „Spieltriebes“.[30]) Das Verhältnis des Malers zur Aussenwelt wird ein anderes: Er sucht nicht mehr nur nach dem kürzesten Ausdruck einer Bewegung, um sie zur Allgemeinheit des Typus zu erheben, wie es

Giotto gethan, sondern er sucht das Besondere auf, ihn reizt das Leben der kleinen Welt, wie es ihm in seinen plötzlichen und unmittelbaren Äusserungen im täglichen Leben begegnet. Er stilisirt nicht mehr, er skizzirt das Fluten des Tages und seiner Bilder. Der Sinn für die Wirklichkeit erstarkt und der hohe Ton der Tragödie wird herabgestimmt durch das Überhandnehmen der Nebenfiguren zum Schauspiel aus der Gegenwart. Dieser Sinn für die Wirklichkeit begnügt sich auch in der Umgebung nicht mehr mit Andeutungen, er verlangt die Sache selbst. Die ausdrucksvollsten Vertreter dieser neuen, man könnte sagen naturalistischen Bewegung sind die beiden Lorenzetti.

Pietro erinnert in vielen seiner Kompositionen wie kein andrer an Duccio, aber er scheint den Zusammenhang verleugnen oder den Meister übertreffen zu wollen durch die Beweglichkeit seiner Gruppen und die Stärke seines pathetischen Vortrags. Es liegt etwas Jugendlich-Renommistisches in der Art wie er die Werke Duccios benützt, um die überschäumende Kraft seiner Phantasie in ihnen zur Geltung zu bringen. Seine Fresken der „Passion Christi" im linken Querschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi[31]) sind in dieser Hinsicht hoch interessant. Die „Geisselung" zeigt das Verhältnis beider Künstler zu einander deutlich. Es ist die gleiche Art der Anordnung der Figuren, nur bereichert Pietro durch einige Zuthaten das Bild. So lässt er Christus nicht an der vordersten Säule der Halle festgebunden sein, sondern verlegt den Vorgang in die Mitte des Raumes, wo er eine Säule einfügt und so dem kundigen Betrachter verdeutlicht, um wie viel er dem Meister überlegen ist.[32]) Auch in der Perspektive des Fussbodenmusters zeigt er seine Kenntnisse. Neu und überraschend wirkt aber die Einführung einer durchaus überflüssigen Genreszene: Aus dem Fenster des obern Stocks lehnt sich eine Zuschauerin und hält mit der Rechten einen Knaben, der vergnüglich einen Affen an der Leine herumklettern lässt. Das würde Duccio trotz aller Neigung zum Beiwerk nicht gewagt haben. Wir sehen hier eine jener Äusserungen dieses Spieltriebes in der Kunst, die noch nach anderthalb Jahrhunderten, von Künstlern wie Pinturicchio gepflegt, das Entzücken des päpstlichen Hofes bildeten. Geradezu erdrückend wird das Zuviel der Zuthaten in der „Kreuzigung". Da Pietro noch nicht die zuverlässigen Regeln der Perspektive kennt und doch mit seinen Augen das Vielerlei und Nebeneinander der Erscheinungen sieht, so kommt er, um den Eindruck der Wirklichkeit zu ertäuschen, zu dem wirrsten Durcheinander in der Umgebung. Er möchte so gern Naturalist

sein und weiss es doch noch nicht recht anzufangen. Ohne Scheu giebt er Tiefenandeutungen direkt ins Bild hinein: der Blick links ins offne Thor, der Reiter rechts, der gerade ins Bild hineinsprengt, wie es später Paolo Uccello studirte. Aber das hilft dem Künstler nicht viel: die Mauerbiegung rechts giebt uns keine Vorstellung der Wirklichkeit, und die Sorgfalt und den feinen Takt, der uns Duccios perspektivische Versuche annehmbar machte, vermissen wir hier schmerzlich. Dasselbe gilt vom „Einzug in Jerusalem". Bei aller Verwandtschaft mit Duccio, bei aller Individualisirung der Jünger und des Volkes, bei aller stürmischen Bewegung giebt dies Bild nicht so viel wie das kleinere Tafelbild in Siena. Dabei findet sich auch hier manches hübsche und ansprechende Motiv, z. B. der Knabe, der Ölbaumzweige im Arm hält und sie mit vollen Händen den Ankommenden auf den Weg streut. Schlimm aber steht es mit der Umgebung, die möglichst belebt sein soll und, jedes perspektivischen Gefühls bar, wahre Undinge zeigt. Die kühnsten Versuche sind gemacht, um den Hintergrund zu füllen, und der Beschauer hat Mühe, an Treppen und Fenstern zurechtzufinden. Aber es fehlt in dieser bunten Fülle jedes Einheitsmoment wie Duccio es in der ansteigenden Strasse gegeben hatte.

Es ist oben bemerkt worden, dass Pietro keinen Sinn für das Landschaftliche besass und dass die frische Unmittelbarkeit der Motive, die uns bei seinen Genrefiguren so lebendig berührt, hier fehlt. Die „Gefangennahme Christi in Gethsemane" beweist es: Er giebt einen Erdhügel mit unbedeutendem Umriss als Hintergrund für die Schar der Kriegsknechte, deren Lanzenwald allerdings vor diesem hellen Grunde beredt wirkt. Bäume sind zahlreich verteilt. Aber die Betonung der Komposition fehlt: die einzige Erhöhung des Hügels hebt nicht die Gestalt Christi hervor wie der Baum bei Duccio. Links auf schroffem Felsen ragt die Stadt, um ihre Entfernung anzudeuten, in winziger Gestalt. Rechts verschwinden die Jünger hinter einem Felsen. Gegenüber dem Fliehen der Jünger in die Schlucht, dem traditionellen Bestandteil dieser Darstellung, wirkt die Gartenthür, durch die von links her die Schergen eindringen, als neues, von Pietro eingeführtes Motiv. Es ist das einzige, das uns lebendiger anmutet in dieser schematischen Szenerie. Es mag hier bereits bemerkt werden, dass Fra Angelico es bei der Darstellung dieses Vorganges in der ihm eigenen, merkwürdig ergreifenden Weise zu verwerten gewusst hat.

Vollen Aufschluss über Pietros Begabung und künstlerische Absicht giebt seine Darstellung des „Abendmahles". Er fühlte, er müsse hier

in Assisi, im Angesicht der grossen Werke Cimabues und Giottos und vor den Augen der Welt alles einsetzen, was ihn als ebenbürtig neben diesen Gewaltigen erscheinen liesse, also seine Phantasie und seine frische Beobachtungsgabe des Lebens, — kurz er wollte hier vor allem durch die Genreszenen wirken. Die Gruppe am Herd ist meisterhaft beobachtet in ihrer Momentanität. Aber die heiligen Personen sind Zerrbilder sowol in Typen wie in Gebärden. Er scheint hier auch für die feierlichen Vorgänge weniger Interesse gehabt zu haben. Diese kannte man schon aus so vielen andern Freskenzyklen, darum beginnt er, um zu fesseln, im Plauderton zu erzählen etwa wie Sacchetti; und hier gefällt er auch. Diese Fresken haben kulturgeschichtlich grossen Wert, gerade weil sie uns das energische, bewusste Abgehen einer Phantasie vom Herkömmlichen, Konventionellen zeigen, das Entwickeln einer Individualität, die sich durch ihre Eigenart bemerklich machen und von den andern unterscheiden will. Solch Künstler wie Pietro Lorenzetti ist bereits eine volle Renaissancenatur, er wagt, er selbst zu sein. Seine Fresken mögen als Kunstwerke Viele abschrecken, denn mit seiner dichterischen Begabung, mit seiner produktiven Phantasie hält der Schatz technischer Schulung und Erfahrung noch nicht Schritt. Aus dieser so gearteten Natur heraus lässt sich auch sein Verhalten der Landschaft gegenüber erklären: Er ist eine durchaus pathetisch erregte, leidenschaftliche Natur, der die schreiende Gestikulation lieber darstellt als das dumpfe Gefühl des Schmerzes, der ein sprechendes Genremotiv auf der Strasse aufgreift und es in Bildern beliebig verwertet, der sich über alles freut, was mit dem Menschen zusammenhängt, über die Architektur und den Reichtum ihrer Formen, der aber noch nicht in stiller Betrachtung vor den unauffälligen Schönheiten der Natur und ihrer kleinen Äusserungen stehen bleibt und sie, die langsam und tief wirkende, in sich aufnimmt. Er würde niemals, wie Giotto, durch einen einzigen der Natur abgelauschten Zug die „Vögelpredigt" zu einem Landschaftsbilde haben machen können. So wird auch die gleichgiltige Behandlung der Felsen auf der „Stigmatisation" erklärlich. Die Kirchenfaçade rechts mit ihren oberitalienischen Formen macht einen reichen Eindruck, während die Landschaft summarisch behandelt ist und allbekannte Motive bringt. Da ist zur Erweiterung des Raumes die Zelle des Heiligen links von einem Felsen halb verdeckt und, um Franz und den Mönch von einander räumlich mehr zu trennen, ein Bach angegeben, der sich mitten durch das Bild zieht. Fast kindlich erscheint das Spiel der Phantasie, die

über diese Schlucht ein Brett legt, während ein Fuss dieser Gestalten sie überbrücken könnte.

Bevor wir von der Betrachtung der Kunst Pietros scheiden, sei eines Bildes gedacht, das uns eine grössere Meinung von seinem technischen Können und der Vornehmheit seiner Anschauung geben muss. Das Tafelbild der „Geburt der Maria“ in der Domopera zu Siena ist eine Repräsentationsszene. Der Vorgang geschieht in einem prächtigen, hochgewölbten Palast, dessen säulengetragenen Hof man links hinten erblickt. Alles ist glänzend, und die naive Freude am schönen und reichen Treiben seiner Gegenwart macht uns den Künstler vertraut. Durch die Fülle dessen, was er erzählt und uns zeigt, werden wir neugierig; wir möchten gern hinter die Pfeiler gucken, ob wir nicht dort auch noch Prächtiges zu sehen bekommen können. Aber der Künstler hat uns an eine bestimmte Stelle festgebannt, indem er für die drei Tafeln einen gemeinsamen Augenpunkt angenommen und von dort aus die perspektivischen Verschiebungen konstruirt hat. Der Augenpunkt liegt nicht genau in der Mittelachse, was dem Bilde einen neuen und eigenen Reiz giebt. Solch Werk scheint das Urteil zu bestätigen, Pietro habe ein „so realistisches Raumgefühl, wie es kaum bei Giotto auftritt“.[33]) Angesichts dieses Bildes muss man sich gestehen: Wessen bedarf es mehr als einer vollendeteren Perspektive und der Einführung des Porträts, und wir haben ein Quattrocentowerk vor uns? Was oben von den Sienesen im Allgemeinen gesagt wurde, ihre Kunst mute uns oft so persönlich an, gilt auch von diesem Bilde, wie es von allen gilt, die Pietro Lorenzetti geschaffen hat. Um dieses Persönlichen willen haben wir uns bei ihm länger aufgehalten, als es unser Gegenstand erfordert, denn er bildet ein kostbares Glied in der Kette, die von Duccio zum XV. Jahrhundert hinüberführt.[34])

Dies Persönliche drängt sich bei Ambrogio Lorenzetti nicht so hervor, obwol es auch seine Werke durchwärmt. Er ist ein grösserer Künstler als sich sein Bruder in Assisi gezeigt hat, denn er weiss sich zu mässigen und den Reichtum seiner Phantasie höheren Absichten unterzuordnen. Vasari erzählt von ihm, er habe sich in seiner Jugend mit den Wissenschaften abgegeben und während seines späteren Lebens gern ernste Gespräche gepflogen, wie ihm überhaupt die Gaben eines Philosophen, wie die eines Edelmannes und Künstlers gleichmässig zur Verfügung gestanden hätten.[35]) Woher Vasari das gewusst hat, ist unbekannt; vielleicht hat er sich aus der Betrachtung der allegorischen

Arbeiten des Künstlers diese Erzählung gebildet. Aber auch heute noch mutet Ambrogio an als ein spekulativer Kopf in des Wortes bestem Sinne. Schnaases Bemerkung: „er stellte sich die Aufgabe, die Poesie der Gegenstände zu erschöpfen und Gedanken zu erwecken“ [36]) ist schön und wahr.

Als Sienese und Sohn seiner Zeit beschäftigt auch er sich mit perspektivischen Problemen. Die Kircheninterieurs, die er auf seiner „Darbringung im Tempel“ und der einen Darstellung aus dem Leben des heiligen Nikolaus von Bari (Akademie zu Florenz) entwirft, bezeugen, wie ernst und genau er sie nahm. Der Augenpunkt liegt beide Male in der Mitte. Auch die Mosaiken des Fussbodens sind in dies gewissenhafte System miteinbezogen und zwar in einer Weise, die das Studium dieses Duccioschen Problems verrät und bereits an die endgiltigen Konstruktionen Piero della Francescas erinnert. Nicht minder sorgfältig sind die beiden andern Architekturbilder der Nikolaus-Legende ausgeführt. Man brauchte nicht die Figuren und die Art der Erzählung zu sehen, um aus dieser Raumdarstellung sofort den Sienesen aus der Nachfolge Duccios zu erkennen. Der Ziergeschmack dieses Volkes äussert sich in dem einen Innenraum bereits ganz niederländisch: In einer Wandnische stehen in getrennten Fächern irdene Krüge und ein gemustertes Tuch hängt daneben über einer Stange. An derartige Darstellungen des Innenraums sehen wir später Fra Angelico anknüpfen, der überhaupt stark von diesen frühen Sienesen beeinflusst erscheint.

Auffallender aber als diese Bestrebungen, die er mit seinem Bruder und anderen Sienesen teilt, ist das Interesse, das er für die Landschaft an den Tag legt. Schon die Darstellung der Nikolaus-Legende, die am Meeresufer spielt, ist hochbedeutend. Bei Giottos „Wunder im Hafen von Marseille“ in Assisi ist darauf aufmerksam gemacht worden, wie der Eindruck des Bildes dadurch verloren geht, dass die heiligen Personen in den landschaftlichen Mittelgrund gestellt sind und durch ihre Grössenverhältnisse das Unmögliche der Situation verschärfen. Bei Simone Martinis „Guidoriccio“ wurde derselbe Misklang zwischen der Figur und dem Hintergrunde wahrgenommen. Stets fehlte die so notwendige Berücksichtigung des Mittelgrundes. Hier zum ersten Male bekundet die Anordnung der Figuren in der Landschaft, dass der Künstler den Punkt gefunden hat, an dem alle früheren Darstellungen gelitten hatten, und dass er nach einer Lösung der schwierigen Aufgabe forscht. Er stellt die Figuren vorn an den Bildrand, leitet den Blick

dann durch das Ufer und das Stadtthor links zu den Felsenriffen, die kulissenartig hintereinander geschoben sind, und gewinnt so eine weite Meeresfläche, auf der er grosse, von fernher gleitende Schiffe anbringen kann und vorn zudem das Hafenleben. Auch ist es in der Natur gut beobachtet, dass man bei den Schiffen in der Ferne nur die Segel, nicht aber mehr den Rumpf erkennt. Die Behandlung des Wassers hat nichts von der früheren konventionellen Wellenzeichnung, sondern es ist in graugrünen breiten Strichen ineinander vermalt, sodass es der rhythmenlosen Bewegung des ruhenden Meeres gleicht. Naturbeobachtung spricht auch aus dem Felsenufer des Hintergrundes. Die Riviera di Levante zwischen Nervi und Spezia ist reich an solchen unzugänglichen Buchten, die sich ineinander schieben, getrennt durch jähe Felsenmassen.

Einmal aufmerksam geworden auf die Landschaft, hat Ambrogio sie überall mit Liebe dargestellt und ihr eine gewisse Eigenart verliehen: Die „Beweinung Christi“ (Predella zu dem Halbfigurenbild der Madonna und zweier Heiligen in der Akademie zu Siena) ist ein schmales, längliches Bild. Die Figuren sind sitzend oder gebeugt dargestellt, sodass nur der Fuss des Kreuzesstammes über ihnen sichtbar ist. Dahinter dehnt sich eine flache Hügellehne, an die sich rechts eine zweite legt. Dunkel hebt sich ihr Umriss ab vom Goldgrund, dunkel ragen zwei gewaltige Baumkronen in der Ferne in die Luft. In diesen wenigen Landschaftslinien und Farben liegt ein aus der Natur geschöpftes Motiv, das frei von symmetrischem Aufbau oder Konvention zum Gemüt spricht. Der pathetische Grundton ist damit in wenigen Zügen auch in der Landschaft ausgedrückt.

Die besprochenen Bilder Ambrogios treten an Bedeutung und Originalität weit zurück hinter seinen Hauptwerken, den Darstellungen der „Folgen des guten und des schlechten Regiments“ in der Sala della Pace des Palazzo pubblico zu Siena. Diese Fresken haben arg im Laufe der Jahrhunderte gelitten[37]), nicht zum mindesten durch Restaurationen, aber was von ihnen erhalten ist, verdient die allergrösste Bewunderung. Für unsern Gegenstand ist es eine glückliche Fügung, dass die Landschaft, wenigstens auf der einen Seite, leidlich erhalten ist. Es ist die grösste des ganzen XIV. Jahrhunderts und, wenn man die Schwierigkeiten der Zeit bedenkt, eine der allerkühnsten Thaten der ganzen Kunstgeschichte. Der Gedanke, die „Folgen des guten Regiments“ im Mikrokosmos zu zeigen, ist für einen Künstler jener Tage ungeheuer verwegen, denn er bedeutet die Lossagung von allem, was Herkommen und Schulung des Blicks gekannt hatten. Alle Früheren,

Simone Martini in seinem „Guidoriccio“ ausgenommen, hatten die Natur in einen bestimmten Rahmen hineingesehen, sie so gepresst und geschmälert, bis sie bildfähig wurde. Ambrogio trennt sich von diesem bildmässigen Sehen der Natur und blickt frei hinaus in die Landschaft, ob sie sich ihm zur Einheit gestalten will. 1337—1343 entstanden diese Fresken. Die damals vollzogene Trennung zwischen Bühnenbild und Malerei war die Grundlage einer immensen Entwicklung der letzteren, und es hat genau ein halbes Jahrtausend gedauert, bis sich Bühnenbild und Malerei wieder vereinten, diesmal von anderen Stilforderungen bedingt und im Sinne eines Gesammtkunstwerkes.

Der Unterschied zwischen Siena und Florenz wurde oft genug betont, sodass hier ausgesprochen werden kann, nur ein Sienese konnte Derartiges wagen. Florenz sah viel zu sehr auf den geistigen Mittelpunkt der Handlung und die Einheit der Komposition, es hatte ein viel zu ausgeprägtes Stilgefühl. In Siena aber war man vorbereitet durch die zerstreuende, schmückende, genrehafte Auffassung der heiligen Geschichten, man hatte eine gewisse Vorschule des Blicks durchgemacht. Hier zum ersten Male wurde das tägliche Leben in seiner ganzen Breite Gegenstand künstlerischer Darstellung, und was bisher nur als Beiwerk und Unterhaltung gedient und sich mit den Ecken und dem Hintergrunde hatte begnügen müssen, wurde plötzlich Selbstzweck. Wer dies Werk betrachtete, dem fielen alte Erinnerungen und manches Wanderabenteuer ein; man wurde auf sich selbst gewiesen, man sollte reflektiren, man sah sein eigenes Handwerk künstlerisch verewigt, man bekam unwillkürlich ein gesteigertes Gefühl der persönlichen Bedeutung. Die Novellisten und Sittenschilderer ihrer Zeit: Boccaccio, Sacchetti, die Lorenzetti sind es gewesen, die dem Volk so recht die Augen öffneten für die ganze Welt und für sich selbst und die der nivellirenden Kunstanschauung des Quattrocento, dass alles gleich wichtig sei, die Wege öffneten.

Ambrogio ging bei der Darstellung dieser grossen Landschaft von der Absicht aus, in ihr möglichst viele verschiedene „Folgen des guten Regiments“ vorzuführen. Es mögen heute Viele die Aneinanderreihung von über 30 Genreszenen kleinlich und das Ganze formlos finden; der Auftrag entschuldige den Künstler. Um alle diese Szenen naturgetreu zu schildern, bedurfte es auch der wirklichkeitsgemässen Umgebung. Bei den Vorgängen auf der Hälfte des Stadtbildes gab jeder Platz, jede Strasse, jeder Innenraum eine Art Rahmen ab, die Landschaft aber,



Ambrogio Lorenzetti, Die Folgen des guten Regiments.
Rechte Hälfte des Fresko im Palazzo Pubblico zu Siena. Nach Originalphotographie von Lombardi.

wenn man sie als Schauplatz betrachtete, war ein ungeteiltes Ganzes. Wol konnte ein Feld, ein Gehöft, eine Brücke Schauplatz eines kleinen Ereignisses werden, aber dabei musste die Landschaft ihren organischen Zusammenhang behalten, sie durfte nicht als Stückwerk erscheinen. Die Lage des Künstlers war höchst schwierig, er musste ein gewisses Einheitsmoment in die Mannigfaltigkeit bringen. Das aber setzt die Fähigkeit voraus, die nur ein genialer Landschaftsmaler und erst nach langer Übung erreicht, die Fähigkeit, kleinere Einzelheiten zu Gunsten eines Hauptmotives zu unterdrücken, d. h. zu stilisiren. Es ist hochinteressant, zu beobachten, wie Ambrogio diesen Versuch der Landschaft gegenüber macht, wie er in ihr Einzelmotive sucht, die er zu Hauptmomenten umgestalten könnte. Als erstes und wichtigstes behandelt er natürlich die Strasse, die aus dem Stadtthor führt, den Hügel, der sich mit ihr senkt und die weitere Fortführung der Strasse im Vordergrunde. Das zweite Motiv ist die Ebene, die sich vom Fuss des Stadthügels bis an die sie umgebenden Berge dehnt. Als drittes wählt er einen See (oder richtiger das Meer, denn an seinem Ufer liegt, laut Namensbeischrift, Talamone) in einem Kranz von Hügeln. Endlich nimmt den Hintergrund des ganzen Bildes ein weites Hügelland ein; der lustige Wellenschlag von Höhen und Tiefen begrenzt nach hinten zu als geschwungene Linie des Horizontes den Himmel. So ist es gelungen, die Landschaft in Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu gliedern und den organischen Zusammenhang zu wahren. Auffallen mag dabei der Wechsel des Augenpunktes. Während es nur von der Höhe des Stadtthores aus möglich wäre, diesen weiten Blick über das Land zu erhalten, lässt er doch gleichmässig die sich entfernende Landstrasse im Vordergrunde, so gewissermassen den Augenpunkt mit ihr über die ganze Breite des Bildes tragend. Übersieht man aber diesen technischen Misgriff, so bleibt nur volle Bewunderung der Anschauung der Natur. Durch die Gliederung der Vielheit in grosse übersichtliche Züge ist dem Künstler Gelegenheit gegeben, in dieses Gerüst des landschaftlichen Aufbaus Flüsse, Strassen, Felder, Wälder, Gehöfte, Kirchen, ferne Städte u. s. f. hineinzuweben und Einzelschauplätze für die Genrebilder zu schaffen. Da konnte sich die reiche Phantasie in tausend Einzelheiten bethätigen und unterbringen, was sie nur irgend erdenken mochte. So sehen wir unter der scheinbaren Zufälligkeit des Nebeneinander die stilisirende Weisheit des grossen Künstlers. Um wieviel lebendiger wirkt diese mühelose und „Gedanken erweckende“ Erzählungsweise auf den

Beschauer als die schwerfällige Aneinanderreihung der Bilder auf dem berühmten „Eremitenleben“ im Camposanto zu Pisa.

Die Gesammtfärbung dieser Landschaft ist graugelb, und die Hügel sind voneinander nur durch eine leichte Schattirung getrennt. Einige von ihnen sind durch Hecken und Ackerfurchen in perspektivischer Absicht aufgeteilt, wie wir es später bei Paolo Uccello finden. Auch die Bebauung des Landes ist angedeutet: hier giebt es Getreidefelder mit Bäumen dazwischen, dort Weinbau in langen Reihen, in der Ferne grüne Wälder. Bis in alle Einzelheiten verfolgt Ambrogio das Leben auf dem Lande: Die Strasse säumt er mit Brombergebüsch, einzelne Felder mit Weidenruten, die kreuzweis in den Boden gesteckt sind. Selbst Stoppelfelder fehlen nicht. Derart ist das weite Gebiet bis an seine Grenzen in Talamone getreu wiedergegeben, und Handel und Wandel des blühenden Siena verbreitet sich darin in reger. Geschäftigkeit. Mit welcher Wahrheit schildert er die Menschen, die ihrem Gewerbe nachgehen oder sich im Takt der Arbeit bewegen. Ihre Wiedergabe streift zuweilen fast an holländische Humoresken. Mit unverkennbarer Freude aber hat sich Ambrogio in das Wesen und den besonderen Charakter der Tiere eingelebt. Die majestätischen Stiere am Pfluge und das stolze Ross, das ungefüg-behende Schwein und der geduckte Jagdhund auf der Spur, der philosophische Esel Schritt vor Schritt den Berg erklimmend und der störrische Esel, der die Brücke scheut, sie alle sind klassische Vertreter ihres Geschlechts. Das Einzige, was noch nicht recht gelingen will, sind die Grössenverhältnisse der Figuren zur Umgebung. Sie waren dem Maler noch zu ungewohnt bei der Neuheit der ganzen Darstellungsweise.[38])

Hinter der sie begrenzenden Stadtmauer schliesst sich an diese Landschaft die Stadt. Auch hier nimmt er als Hauptschauplatz seiner Genreszenen die im Vordergrund entlang führende Strasse, und indem er nach Motiven forscht, die das Häusergewirr gliedern, stellt er zwei Plätze dar. Das Übereinander der sienesischen Strassen nützt er für seine Vorgänge nicht aus, sondern begnügt sich damit, den Hintergrund malerisch, bunt und natürlich aufzubauen. Oben ragen allenthalben die drohenden viereckigen Mauertürme herüber, die Riesenwächter[39]) dieses Friedenslebens. Es scheint, dass dem Künstler die natürliche Wiedergabe des Stadtbildes mehr Schwierigkeiten gemacht hat als die der Landschaft. Bei der Architekturstaffage hatte er in den Passionszyklen zu viele Versuche von Vorgängern vor Augen, die ihn beeinflusst und

verwirrt haben mögen, während er in der Landschaft frei und selbständig schaffen konnte im Vertrauen auf die Sicherheit seines Blicks. Ambrogios sinnliche Anschauungsfähigkeit ist durchaus nicht Allgemeingut der Kunst seiner Zeit gewesen, sondern eine angeborene Anlage sein Vorzug, ihre Ausbildung sein Verdienst. Dieselbe Zeit begnügte sich noch mit Porsonifikationen von Städten, wie man aus Vasaris Beispiel einer Frau, genannt Pisa, ersehen kann, die sich zwischen zwei Bergen erhebt und mit einem Fuss das „Meer" berührt.[10])

Aus Ambrogios „Folgen des guten Regiments" sehen wir, dass die sorgfältige Einzelbetrachtung der Natur, wie sie das Charakteristische des XV. Jahrhunderts bildet, nicht erst ein Import der Niederländer ist, sondern dass sie sich organisch aus heimischen Anfängen herleitet, und dass das Quattrocento nur die Früchte zeitigt, deren verheissungsvoller Frühling uns im Trecento entzückt. Die heroische Kunst beginnt eine Gegenstandskunst zu werden. In den Werken Ambrogio Lorenzettis und seiner Gleichgesinnten ruhen entwicklungsstarke Wurzeln, und Ambrogios Name glänzt unter denen der Lehrer der Menschheit. Die Künstler haben ihrer Mitwelt gegenüber die Aufgabe, sie sehen zu lehren. Es ist der elementarste und schwierigste Unterricht, den der Mensch erhält. Dass man Ambrogio an ehrenvollen Stellen mit Aufgaben betraute, wie es die Fresken im Palazzo pubblico waren, ist ein Beweis dafür, dass man seinen Meister zu schätzen und zu belohnen wusste. Das ehrt das Andenken der Sienesen.

Vor einem solchen Werke regt sich wol das Verlangen nach mehr derartigen Bildern der Natur, wie sie sich in den Sinnen eines so naiv empfangenden Meisters wie Ambrogios gespiegelt hat, zumal wir bei Ghiberti gelegentlich der Beschreibung der Fresken in der Servitenkirche zu Siena folgendes lesen:[41]) „Und nachdem die Mönche enthauptet sind, erhebt sich ein düsteres Ungewitter mit Donner, Blitz, Hagel und Erdbeben, welches Alles so wohl ausgedrückt ist, dass man den Einsturz des Himmels und der Erde befürchten sollte . . . . Auch sieht man die Bäume sich zur Erde neigen, und einige sich spalten, und Jeden glaubt man fliehen zu sehen . . . . . Als eine Malerei betrachtet, scheint mir diese Darstellung wahrhaft bewundernswert zu sein." Diese Fresken sind untergegangen, und nur in einigen Gemälden Fra Angelicos mag uns eine Erinnerung an sie weiterleben. Aber ein andres, höchst bedeutsames Werk seiner Hand ist uns erhalten in der „religiösen Allegorie", die sich jetzt in völlig schadhaftem Zustand in

der Akademie zu Siena befindet. Auf die allenthalben im Bilde verteilten Szenen aus der Bibel soll hier nicht näher eingegangen werden,[42]) unser Interesse wendet sich nur der Landschaft zu: Den Vordergrund nehmen Hügel ein, die sich nach hinten zu senken, um dann in einer zweiten Bergkette aufzusteigen. Auf dieser sind Felder angelegt. Die Mitte nimmt eine breite, schlossartige Anlage ein, zu der sorgfältig angelegte Weingärten emporführen. Im Hintergrund blinken einige hell beschienene Hügel. Der Himmel ist dunkelblau, weisse Wölkchen heben sich von ihm ab. Sehr gut sind vorn die kreidigen Hügel wiedergegeben, auf denen das Gras nur büschelweise gedeiht, wie man es in weiten Strecken Italiens findet. Diese Landschaftsdarstellung wirkt durchaus frisch und unmittelbar und gehört in ihrer Natürlichkeit zu den grossartigsten der Renaissance, die nur zu oft sich mit Landschaftsanschauungen aus zweiter Hand begnügt hat. Ambrogios kühnes und selbständiges Verfahren der Natur gegenüber äussert sich vor allem in dem Hauptmotiv der ganzen Landschaft, in dem breiten Thal, das sich quer durch das Bild von rechts nach links zieht und einen hohen Augenpunkt voraussetzt. Während andere Maler ihre Landschaften aufbauen, d. h. von einem Thal ausgehen, über dem sich Hügel und Berge erheben, geht Ambrogio direkt in die Bildtiefe und erreicht damit eine Raumwirkung, der wir in der Renaissancekunst oft und zumal in zweien ihrer Gipfelpunkte wieder begegnen: in Masaccios „Kreuzigung“ in S. Clemente zu Rom und in Michelangelos „Sündflut“ an der Decke der Sistina.

Als Masaccio dieses Motiv Ambrogio Lorenzettis wieder verwandte, hatte er gewis keine Kenntnis dieses kleinen Tafelbildes des Sienesen. Bedeutsam aber bleibt es, dass Ambrogio bereits in der ersten Hälfte des Trecento das Problem des Raumes auf eine so glänzende Weise gelöst hat. Er kam auf dies Motiv nicht durch schwerwiegende Kompositionsabsichten, sondern einzig durch jene naive Anschauung der Natur, welche das Merkmal des Genies ist. Als Offenbarungen eines Genies blieben seine Schöpfungen auch ohne direkten Einfluss auf ihre Zeit, obwol sich ihre Nachwirkungen in unzähligen Werken kleinerer Meister finden. Die Welle, die gestiegen ist, fällt wieder, und der Kontrast zwischen einem Meister, der den Gipfel einer Entwicklungsreihe bildet und seinen unmittelbaren Nachfolgern ist in der Regel erschreckend gross. Bartolo di Fredis „Durchzug der Kinder Israel durch's rote Meer“ — um nur dies eine Beispiel aus dem grossen

Freskenzyklus der Collegiata zu S. Gimignano zu erwähnen — zeigt den Stand der Kunst im Siena der folgenden Generation. Die sienesische Kunst starb damals ab, und der reiche Segen, den die grossen Meister Duccio, Simone Martini und die Lorenzetti für die Entwicklung der gesammten Renaissance bedeuten, trat erst voll zu Tage, als aus ihren befruchtenden Anregungen sich in Florenz das neue Jahrhundert vorbereitete.

Das Wesentliche dieser Anregungen besteht in der Übernahme des erweiterten Raumes und der Anbringung von Genreszenen in ihm. Die Ausbildung des Raumes berührte sich ohnehin mit den gewaltigen Bestrebungen Giottos, denen seine Schule bisher umsonst nachgeeifert hatte. Von wie grosser Bedeutung die Verbindung eines erweiterten landschaftlichen Hintergrundes mit Genreszenen für die Anfänge des Quattrocento ist, möge ein Beispiel zeigen: Bartolo di Maestro Fredis „Anbetung der Könige“ in der Akademie zu Siena. Es ist kein gutes Bild, aber es verdeutlicht den Durchschnitt der Kunstbestrebungen des ausgehenden XIV. Jahrhunderts. Über dem überfüllten Vordergrund mit der Anbetung des Kindes erheben sich einige Felsen, wie aus Holz geschnitzt. Rechts hinten zieht sich auf diesem undetailirten und nur mit wenigen Bäumchen geschmückten Hügelland in Windungen die Reise der drei Könige entlang mit ihrem seltsamen Tross, so recht wie die feierlichen Umzüge auf den Strassen dies Thema damals ausbildeten.[43]) In der Ferne auf der Höhe liegt Siena. Links kommt der Zug weiter nach vorn und tritt in Jerusalem ein. Die darauf folgenden Szenen bei Herodes stehen offenbar unter dem Einfluss des geistlichen Schauspiels. Diese Ausnützung des Hintergrundes zu epischer Erzählung geht hervor aus jener wachsenden Ausgestaltung desselben mit Architektur, Landschaft und Genre, wie wir sie von Duccio bis zu Ambrogio Lorenzetti verfolgt haben. Jetzt konnte man konsequenterweise daran gehen, die Vorgeschichte des eigentlichen Moments mit epischer Breite zu erzählen. Diesen Gedanken nahm Gentile da Fabriano auf und übermittelte ihn dem folgenden Jahrhundert, und es ist kein Zufall, dass das entscheidende und folgenschwere Werk Gentiles eine „Anbetung“ war. Ihm liegt ein im Zusammenhang mit dem geistlichen Schauspiel entwickelter Typus zu Grunde. Die Anregungen, die Florenz von der sienesischen Kunst erhielt, waren entscheidend und grundlegend für die Änderung, die im Verhältnis der Maler zu ihrem Stoff im Quattrocento eintrat, wo die bildenden Künstler zu erfindenden

Dichtern wurden, und die individuelle Phantasiegestaltung das Merkmal des Genies ward.

Die Verwilderung alter Formen und die Vorbereitung neuer Anschauungen: Die Giottisten.

Genies, die ihrer Zeit den Stempel aufdrücken, entwickeln Inhalt und Form der Kunst gleichmässig und heraus aus dem Gesichtskreis, den die Vorzeit gehabt hat. Ein Volk, das noch jung ist in der Kunst, wird mehr auf den Inhalt als die Form achten, ein gereiftes und fein durchgebildetes aber mehr auf die Form. Daher kommt es, dass die Nachfolger Giottos nicht der grossen Weisheit seiner Komposition achteten, sondern frisch das neue, ihnen erschlossene Gebiet des Erzählens betraten, während die Form sehr bald vernachlässigt wurde. Anders war es bei den Nachfolgern Rafaels und Michelangelos: Sie begeisterten sich an der grossen Formensprache, sie lernten sie auswendig, sie wiederholten sie zuletzt so oft, bis am Ende die Form inhaltslos wurde und die Kunst in Manier verfiel. — Giotto hatte in grossen zyklischen Darstellungen das Leben Christi und der Heiligen erzählt; seine Schüler übernahmen seine Kompositionen im Grossen und sahen daraus, dass der Meister mit dieser Kunst alles hatte ausdrücken können, was er wollte. Jeder unter ihnen glaubte etwas hinzufügen zu dürfen: „Vereinfachung und Konzentration wird wieder preisgegeben, man will vor allem reich und vielfältig sein, die Bilder sollen viel Tiefe haben und werden dabei wirr und unsicher in der Erscheinung.“[44]) Giottos Formensprache hatte man als selbstverständliches Ausdrucksmittel übernommen, ohne einzusehen, dass die Form, der Stil nicht das Gegebene ist, dass er sich erst bilden muss von innen heraus aus dem tiefsten Bedürfnis einer schauenden Phantasie. So wurden Giottos Formen zu überlieferten Formeln, zu Phrasen, denen man in stillschweigendem Übereinkommen Sinn beilegte. Die Giottisten haben hierin Giotto nicht mehr verstanden. Während der Meister gerungen hatte nach dem Ausdruck für die Mysterien, die er darzustellen hatte, während er sich bewusst gewesen war, welcher höchsten Weihe es bedürfe, um die Erlösung der Menschheit im Bilde wiederzugeben, sahen seine

Nachfolger die für ihre Arbeiten bestimmten Wände nur daraufhin an, wie sie sich am wirkungsvollsten dekoriren liessen: sie waren Handwerkerseelen. In solcher weihelosen Gesinnung ist der tiefste Grund zu suchen für den Verfall der toskanischen Kunst im Laufe des XIV. Jahrhunderts.

In der Geschichte der Giottisten lassen sich drei Perioden unterscheiden: Die erste steht noch unter dem direkten Einfluss Giottos, aber sie lockert bereits die strengen Gesetze und wendet sich gern der Ausbildung der Nebenfiguren zu, die bei dem Meister selbst nur „Zeugnisse von des Malers reiner Freude an seinem Vermögen objektiver Beobachtung" gewesen waren. Giotto „benutzt unwillkürlich freudig jede Gelegenheit, von seinem Verhältnis zur Natur gleichsam ein Bekenntnis abzulegen, indem er genreartige Motive im dramatischen Sinne verwendet". Mit diesen Worten Thodes[45]) darf man dem Einwand begegnen, der Giotto gemacht worden ist, er habe die Ausbildung göttlicher Charaktere hintangesetzt und „die italienische Malerei zur Darstellung von Handlungen und Affekten hinübergelenkt".[46]) Die Vermenschlichung der heiligen Vorgänge, die Giotto gebracht hat, ist bereits von der ersten Schar seiner Nachfolger in der Ausbildung der Genrefiguren bis an die Grenzen kleinbürgerlicher Anschauung herabgezogen worden. In der zweiten Periode machen die Giottisten die verhängnisvolle Bekanntschaft mit den Sienesen, die mit ihrer freien, genialen Naturanschauung die Unendlichkeit des Raumes in der Natur lehren. Die hieraus entstehende Verwirrung in der florentinischen Kunst kennzeichnet die dritte Periode. Einerseits will man an der giottesken Formensprache festhalten — denn ein Giottist denkt zu stolz von seiner künstlerischen Herkunft, als dass er sich von einem Sienesen ganz abhängig machte — andrerseits will man aber auch die Freiheit ihrer Anschauung nachahmen. Diese unselige Vereinigung der beiden toskanischen Schulen führt zum Untergang der Trecento-Kunst, und ehe noch das Jahrhundert vergangen ist, beginnt mancher wol zu ahnen, dass die grosse Kunst ihrem Ende entgegen eile.[47])

Mit dem Konservatismus, der die alte Künstlerschaft auszeichnet, ist Taddeo Gaddi 24 Jahre im Atelier Giottos gewesen und hat füglich dem Meister abgelernt, soviel er zu sehen fähig war. Er ist der „Giulio Romano Giottos"[48]) und trifft wol zuweilen auch den Ton, mit dem Giotto uns ergreift; aber es geschieht selten und fast unwillkürlich, denn in seinen grossen Fresken lässt er uns kalt, während ein kleines,

unscheinbares Werk wie die „Verkündigung“ und die „Himmelfahrt Christi“ in der Akademie zu Florenz[49]) in der Einfachheit ihrer Komposition etwas mächtig Ergreifendes haben. Das gilt besonders von der „Himmelfahrt“, die in der Behandlung und Bedeutung des Raumes an Giotto gemahnt: Im Kreise stehen Maria und die Jünger. Der weite leere Raum in ihrer Mitte zeigt deutlich, dass Christus unter ihnen war und nun entschwunden ist. Sprachlos sehen sie dem Heiland nach, keine erregte Gebärde, kein lautes Wort wird wach. Es ist das Erstaunen und Begreifen des Wunderbaren. Mit grosser Gebärde streckt Christus in der Höhe die Arme dem Himmel entgegen. Der erhabene Moment wird durch keine aufdringliche Landschaft gestört. Es ist der Geist Giottos, der aus dieser einfach-grossen Komposition spricht. — Taddeo Gaddi scheint, soweit die erhaltenen Werke Giottos erkennen lassen, sogar vorbildlich für die Folgenden gewesen zu sein mit einer Anzahl der Bilder des „Marienlebens“ in der Baroncelli-Kapelle zu S. Croce in Florenz.[50]) Die Vorliebe für die Nebenfiguren, die oben als besonderes Merkmal der ersten Periode im Unterschied zum Meister betont wurde, äussert sich bei Taddeo sehr charakteristisch. Auf der „Begegnung“ z. B. schiebt er den Hirten als selbständige Figur, die den dritten Teil der ganzen Bühne beanspruchen darf, in das Bild hinein. Ursprünglich ist dieser Begleiter wol nur dargestellt worden, um als Vermittlung zwischen dieser Szene und der vorigen, „Joachim bei den Hirten empfängt die Verheissung“, zu dienen. So fasst Giotto in Padua die Bedeutung dieser Gestalt auf. Das ist episch gedacht. Die bescheidene Stellung am Bildrand genügt dem umständlicheren Taddeo nicht mehr, er lässt die Nebenfigur voll ins Bild treten und vergröbert somit die epische Verknüpfung der beiden Vorgänge. Es ist eine übermässige Verdeutlichung dessen, was zwischen den beiden Szenen geschieht. Die Herkunft dieser Genrefiguren der Giottisten aus der epischen Vortragsweise des Meisters ist wichtig, da sie den Unterschied von den sienesischen Genreszenen erkennen lässt, die lediglich eine unterhaltende Bildfüllung, eine Zuthat bedeuten. Auch das kleine Idyll auf der „Verkündigung an Joachim“ gehört zum Vorgang selbst als Verdeutlichung des Zustandes, in welchem Joachim Trost finden wollte. Allerdings muss zugegeben werden, dass in derartigen Nebenfiguren und der zunehmenden Beachtung, die sie finden, die Wurzeln einer Genremalerei liegen, die der sienesischen zuletzt entspricht. Die späteren Giottisten schalten mit diesen kleinen

unterhaltenden Szenen ebenso willkürlich, wie es die Sienesen gethan haben.

Aus einzelnen Versuchen Giottos („12jähriger Christus im Tempel" in Padua u. a.) leitet sich die Vorliebe für Lichteffekte bei Taddeo her, der bereits in den Sakristeithüren von S. Croce, die er nach Entwürfen des Meisters ausführte, reichlichen Gebrauch des neuen Kunstmittels gemacht hatte. Aber er übertrug die Lichteffekte auch in die grosse Kunst, in die Fresken, und hat damit den Anstoss zu einer bestimmten Entwicklung der Kunst gegeben, die von ihm ansgehend, vom Meister der Spanischen Kapelle und von Agnolo Gaddi fortgeführt, sich durch die Vermittlung Lorenzo Monacos bei Gentile da Fabriano zu epochemachender Bedeutung steigert, bis sie in Masaccio zu einem der wesentlichen Faktoren seines Stils wird und dann ein wichtiger Bestandteil der Quattrocento-Studien bleibt. Die Entwicklung dieses Problems, das Anfangs nur den Charakter der Zuthat und des Schmucks trägt, lässt sich vor Allem an der Entwicklung der Landschaftsdarstellungen verfolgen. Die „Verkündigung an die Hirten" ist eine Nachtszene ohne Umgehung der malerischen Schwierigkeiten. Das Licht geht mit handgreiflicher Deutlichkeit von der himmlischen Erscheinung aus; Mensch und Tier wird von dem übermächtigen Glanz zu Boden geschleudert, und Felsen und Bäume leuchten gelb auf. Dieser plump sinnliche Lichteffekt geht nicht auf Naturbeobachtung zurück, sondern ahmt Wirkungen des geistlichen Schauspiels nach. Wichtig für die Folgezeit ist der Versuch, das Licht im Schatten der Bäume zu dämpfen und verschwinden zu lassen, aber im Vergleich mit der Spanischen Kapelle sieht man hier noch nicht das Licht in den Dienst der Raumbildung gestellt.

Zur Verdeutlichung der Bildtiefe hält sich Taddeo an die linearen Mittel Giottos und übertreibt sie. Wie wenig er hier den Meister versteht, geht aus seinen Fresken der Baroncelli-Kapelle hervor: Er teilt die Wände architektonisch ein, indem er die einzelnen Bilder durch Säulen voneinander trennt, wie es Giotto in Assisi gethan hatte, um seine Gemälde mehr in die Tiefe zu rücken und dem ganzen Zyklus eine architektonische Funktion im Gesammtaufbau der Kirche zu geben. Taddeo fühlt sich durch die Anwendung architektonischer Glieder nicht verpflichtet, er zieht keinerlei Folgerungen aus ihr, sondern betrachtet die Colonnetten rein als dekorativ wirksamen Rahmen für die Bilder.[51]) Verwendet er Architektur in seinen Dar-

stellungen, so ist sie wol lebensfähig, aber zur Steigerung der Erzählung weiss er sie nicht zu verwerten. Dieselbe Verständnislosigkeit für das Wesen giottesker Szenerie äussert sich in der Landschaft. Giottos Landschaftslinien waren nie zufällig, ihre Hebungen und Senkungen sprachen im Aufbau der Figurenkomposition mit. Taddeo Gaddi und all die Späteren aber wollten mehr Figuren in die Handlung einführen als der Meister. In dem heimlichen Gefühl, dass in der wachsenden Zahl der Nebenfiguren ein die Einheit des Bildes gefährdendes Element liege, schob man Kulissen vor die Figuren, sie halb verdeckend. Damit glaubte man die Komposition zu retten. Da der Wert der giottesken Landschaft auf ihrem Umriss beruhte, so schien man ganz im Geiste des Meisters zu verfahren, wenn man zweidimensionale Kulissen in die Szenerie einführte. Aber auch das Verlangen nach Raumerweiterung, das man seit Giottos Entdeckungen hegte, sollte befriedigt werden, und man schob eine Kulisse hinter die andere („Joachim bei den Hirten“). Von vorn herein lag in dieser Verquickung giottesker Tradition mit den neuen, von Siena später noch gesteigerten Raumabsichten ein Fehler. Man wollte neuen Wein in alte Schläuche füllen. Diesen Landschaftsdarstellungen fehlte die eigene Anschauung, die allein entwicklungsfähig ist. Die späteren Giottisten haben den Fehler in den Fundamenten nicht gewahrt, ihn vielmehr multiplizirt, indem sie in dies Gerüst der Landschaft Bäume und allerlei Zuthaten malten, bis am Ende des Jahrhunderts Karikaturen entstanden, von denen man kaum versteht, wie sie als Landschaften jemals gegolten haben können. In den Werken Taddeo Gaddis und seiner Gleichgesinnten liegen die Anfänge dieser Entwicklung. Man vergleiche seinen „Joachim bei den Hirten“ mit der Darstellung Giottos in der Arena zu Padua und man fühlt den Unterschied zwischen Komposition und Dekoration. Taddeo häuft seine Kulissen soweit es geht und gesteht zuletzt naiv seine Unfähigkeit, einen geeigneten Abschluss zu finden, ein, indem er die Szenerie hinten mit einem Waldsaum abschliesst. Das ist eine Abwechslung, aber auch ein Notbehelf. Der wachsende Sinn für die Realität der Darstellung in seiner Verbindung mit dem steigenden Bedürfnis nach Dekoration giebt allen diesen Zuthaten ihren eigentümlich auffallenden Charakter: man bemerkt sie. Das gilt von der Architektur im Grossen wie von den Kleinigkeiten des Schmuckes. Es hängt hiermit zusammen, dass so unwichtige Beigaben wie die Bäume, die auf der „Verlobung Marias“ hinten sichtbar werden, als

Zitrone, Palme, Granate spezialisirt werden, während Giotto eigentlich nur einen „Baum“ wiedergab.

Überblicken wir zu Beginn unsrer Betrachtung über die Giottisten das Gesammtwerk des ältesten Schülers des Meisters, so tritt uns bereits hier eine Fülle von Anzeichen des Niedergangs entgegen. Eine auffallende Schwunglosigkeit der Phantasie paart sich mit langsam zerbröckelnder Naivität. Mit der Frage: „Ist das auch wahr?“ die bei allen diesen Gebilden der Künstler gestellt zu haben scheint, vernichtet er die stilisirende Einfalt, die Giotto der Natur gegenüber ausgezeichnet hatte, und drängt nach einer Darstellung des Handgreiflichen, Realen, deren Bewältigung seiner Technik noch unmöglich war. Und was ist das Resultat dieser gequälten Wirklichkeitshascherei Taddeos? Er hält die zweidimensionale Kulisse für das Reale und malt und täuscht eine Welt vor, die bestenfalls aus Holz und Leinwand möglich ist!

Wegen seiner nahen Beziehungen zu Giotto galt Taddeo Gaddi für das Haupt der florentiner Künstler; am berühmtesten aber unter seinen Zeitgenossen [52]) war Maso di Banco, dem die neuere Forschung wieder zu Ehren zu verhelfen sucht. Blicken wir auf den ihm zugeschriebenen Werken auf die Landschaftsdarstellungen, so vernehmen wir allerdings ein deutliches Echo des grossen Stiles Giottos. Auf der „Verkündigung an Joachim“, einem der vier kleinen Fresken in der Stiozzi-Gruft [53]) im ersten Hof von S. Maria Novella zu Florenz hebt sich Joachims Gebärde der Überraschung vortrefflich von dem einfachen Felsenhintergrunde ab. Die Szenerie dient hier, wie bei Giotto nicht als Selbstzweck und Dekoration, sondern nur als Verdeutlichungsmittel des Augenblicks der Handlung. Eine Raumvertiefung ist nur soweit erstrebt, wie sie der Darstellung dienen kann. Trotzdem entwickelt sich auf dieser kleinen Bühne ein Hirtenidyll. Links zwischen Felsen stürzt ein Wasserfall nieder, der vorn als Bächlein sanft abfliesst und den Schafen zur Tränke wird. Ein Bock stemmt sich oben gegen die Felsen, um einige Blätter zu erhaschen. Über dem Wasserfall stehen zwei Bäume, um den leeren Raum zu füllen. Dieser erste Vorgang erhält oben seinen Abschluss durch die Felsenspitze, die sowol die Gestalt Joachims betont als auch die rechte Bildseite, wo der Engel zu Anna fliegt, als besonderen Bestandteil der Erzählung abgrenzt. Das Bild als Ganzes ist gut aufgebaut und wirkt durch seine Einfachheit weit besser als die Werke späterer Giottisten. Auch in der „Begegnung Joachims und Annas“ folgt die Dreiteilung des Hinter-

grundes der Gruppenbildung der Figuren. Gehören diesem Künstler auch die Fresken der gegenüberliegenden Grabkapelle der Strozzi,[54]) so ist er hier bereits abhängiger vom Zeitgeschmack. Die Felsen sind Kulissen und der Hirt, der mit halbem Leibe darüber sichtbar wird und zur „Geburt des Kindes“ hinüberblickt — ein Motiv, das uns auf Fresken wie Tafelbildern Taddeo Gaddis und der Zeit immer begegnet —, zeugt bereits vom Bestreben, den Raum zu vertiefen. Die Gloriole des Engels, die ihren Wiederschein auf der Szenerie findet, die durchaus genrehafte Auffassung der Hirten mit dem wütend auffahrenden Hunde, die reichliche Verwendung von Eichengebüsch und der kleine Wald links in der Ecke, dessen Stämme im Dunkel verschwinden, das alles sind die uns bereits wohlbekannten Zeugnisse des Übergangs von Giottos Art zu der Dekorationsmanier der späteren Nachfolger.

Bevor wir uns der zweiten Periode der Giottisten zuwenden, sei noch eines Werkes gedacht, das, unabhängig von Giotto, in der Wucht der Darstellung und der Strenge konzentrirender Komposition zu den grossartigsten und erschütterndsten Thaten der Kunst aller Zeiten gehört, des „Triumphs des Todes“ im Camposanto zu Pisa. Die Frage nach dem Namen des genialen Künstlers haben wir nicht zu erörtern; es genügt für uns, dass wir ihn nicht in den Reihen der sienesischen[55]) und bekannten florentiner Meister zu suchen haben. Vielmehr muss er aus Pisa stammen und der Errungenschaften der beiden rivalisirenden toskanischen Schulen teilhaftig geworden sein.[56]) Wir wollen uns hier auf eine Betrachtung der Szenerie beschränken, da die Darstellung selbst zu den meist besprochenen und erklärten der italienischen Kunstgeschichte gehört: Der Künstler gliedert alles, was zur Szenerie gehört, in breite, einfache Motive und trägt zur Verdeutlichung der Vorgänge viel bei, indem er eingehendes Detailiren vermeidet. Schon durch die Übernahme der byzantinisch-sienesischen Farbenunterscheidung in der Landschaft — es giebt da gelbe, rote und grünliche Berge — trennt er die einzelnen Vorgänge im Bilde scharf: Die Schar der Weltfrohen[57]) sitzt auf einer Bank unter Bäumen. Indem er diese in gleichen Abständen aufstellt, ihnen allen die gleichen schlanken Stämme, die gleichen kugeligen Kronen giebt, wirkt er, rein äusserlich betrachtet, einheitlich. Ein späterer Giottist, etwa Niccolò Gerini, würde hier seiner Lust, die Bäume und Pflanzen zu spezifiziren, wahrscheinlich freien Lauf gelassen haben. Hier aber erstrebt der Künstler

einen teppichartigen Eindruck und behandelt so durch den grünen Hintergrund diese Gruppe als einheitlichen Faktor gegenüber dem Ganzen. Die eigentlich dramatischen Gestalten, die Todesmegäre, die Engel und Teufel mit den Seelen, sind gegen den gleichmässig hellblauen Himmel gestellt, so dass sich ihre Gebärden klar abheben. Ein hoher, kräftig ockerfarbener Felsen mit steil abfallenden Wänden dient als scharfe Trennung dieser Szene von der nächsten.[58]) Am Fuss dieses Berges steht die geschlossene Gruppe der Bettler, mit ihren einmütig vorgestreckten Armen die Leidenschaftlichkeit ihrer Forderung zur pathetischen Grösse eines antiken Chores steigernd. Dahinter ragt der rote Berg der Hölle auf, markant mit schwarzen Schatten modellirt. Durch den Kontrast der Gruppen wirkt diese Komposition künstlerischer und reiner als die spätere Darstellung des „Triumphs des Todes“ im Palazzo Sclafani zu Palermo.[59]) Es fehlt diesem wahrhaft einzigartigen Werke die Klarheit der Gruppenbildung und des konzentrirenden Hintergrundes, und der Blick eilt immer wieder zurück zu der bis zur Unerträglichkeit gesteigerten, dämonisch-grausigen Gestalt des Todes, der auf fahlem Geisterross in die blühende Jugend sprengt und lachend mit der erhobenen Rechten den Lebensatem stocken heisst. — Im Anschluss an den „Triumph des Todes“ findet die Mahnung der Vergänglichkeit alles Irdischen ihre Fortsetzung in dem Jagdzug links, der den offenen Gräbern der Toten begegnet und ihren Schluss in der Schilderung der vita contemplativa der Einsiedler in der Beschaulichkeit ihres Daseins. Jagdzug und Eremitenleben haben ein graugrünes helles Felsenland als Schauplatz erhalten. Der Zug kommt aus einer Schlucht hervor. Wohin diese führt, ist gleichgiltig, sie ist Szenerie. Vorn fallen die Felsen schroff ab und bilden mit ihren gleichmässigen dunkeln Schatten einen einheitlichen Hintergrund für die bunte Schar. Links ist ein Einsiedler auf einem stufenartigen Felsensteg aus seinem Gebiet herabgestiegen, um das weltliche Volk zu warnen. Das Land der Eremiten oben soll den Eindruck völliger Ruhe machen. Im Schatten der Bäume treiben sie ihr stilles Tagewerk, das sich um die kleine Kapelle abspielt; Reh und Vogel und Hase und das scheue Eichkätzchen weilen ungestört an der friedlichen Stätte. Weiter unten am Rande der bewohnten Welt beginnt der Zwiespalt auch in der Natur: ein Fuchs zerfleischt einen Vogel.[60]) Diese kleinen Genreszenen bedeuten nicht, wie bei den Sienesen, nur Zuthat und Schmuck, sondern sie kennzeichnen das gottgeweihte Leben der Alten. So kann von

dem ganzen pisaner Werk gesagt werden, es enthält nichts Überflüssiges, Dekorirendes, sondern alles dient der Handlung und ihrer grösstmöglichen Verdeutlichung, und in einem höheren Sinne kann von einer Abhängigkeit von Giotto gesprochen werden. Was über die Strenge seines Stiles hinausgeht, ist die willkürlichere Raumbehandlung. Als Ganzes aber steht die energische Masshaltung in der Szenerie hoch über andern Kompositionen des Trecento.

Überblicken wir noch einmal die ganze erste Periode der Giottisten, so gewahren wir allseitig ein Streben nach Bereicherung der überlieferten Ausdrucksmittel, das sich in Lichtstudien wie perspektivischen Versuchen äussert. Für letztere sind Vasaris Angaben in der Lebensbeschreibung des Stefano Fiorentino wichtig,[61]) den er mit sichtlicher Vorliebe behandelt. Wir können heute nicht mehr beurteilen, wie weit Vasaris Lob der Perspektive Stefanos berechtigt ist, da uns die Werke des Künstlers nicht erhalten sind. Auch aus Ghibertis Beschreibung des Wandbildes in S. Agostino zu Florenz, das die Errettung Petri aus den Wellen schilderte,[62]) lässt sich kein Schluss über Befähigung zu landschaftlichen Darstellungen ziehen. Immerhin deutet der Beiname „Affe der Natur", den der Künstler seiner Zeit gehabt haben soll,[63]) die Kunstanschauungen an, denen er gehuldigt hat. Und in gewissem Sinne lässt sich dieser Titel auf die ganze Schule Giottos ausdehnen, deren kleinliches Streben über den Meister hinaus so schnell das Bewusstsein verlor, dass die Kunst nicht dazu da ist, die Wirklichkeit nachzuahmen, sondern Ideen auszudrücken.

Das Verlangen der Florentiner nach der Bewältigung der Schwierigkeiten einer richtigen Raumdarstellung erhielt neue Anregung durch die Berührung mit der sienesischen Kunst. Ambrogio Lorenzettis Landschaften enthielten eigentlich die Lösung der Frage im Kern. Weshalb schritt man auf dem neuen Wege nicht weiter, oder schloss man sich ab gegen die Neuerungen? Mit Nichten. Siena und Florenz hielten politisch wie künstlerisch im Laufe des XIV. Jahrhunderts oft genug Zwiesprache, um über die beiderseitigen Wünsche und Erfolge unterrichtet sein zu können. Von einem sienesischen Auftrag an Giotto ist nichts bekannt, wol aber von einer Bestellung der florentiner Dominikaner in S. Maria Novella bei Duccio. Wichtiger aber sind die Fälle, wo Künstler der Fremde Anregungen verdanken: Dass die Lorenzetti Giotto studirt haben, ist oben erwähnt worden. Aber auch geringere Talente, wie Bernardo Daddi,[64]) Andrea da Firenze oder der Meister

der Spanischen Kapelle,[64, 65]) Giovanni da Milano,[66]) Antonio Veneziano, sogar noch Spinello Aretino, sie alle verweben florentinische und sienesische Erinnerungen in ihre Kunst, und erst die Summe der beiden Anschauungen repräsentirt das malerische Wollen und Können der Trecentisten zu Florenz.

Die grossen Fresken der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz brachten viel Neues in die Arnostadt. Sie enthielten eine Fülle von Zuthaten, deren Betrachtung die sienesischen Werke angenehm machte; aber auch die giottesken Kompositionsgesetze waren beobachtet, wenigstens in den Darstellungen an der Decke. Trotzdem ist der Künstler — wahrscheinlich Andrea da Firenze — von Giottos Grösse und Einfachheit weit entfernt. Er ist keine positive Natur; tief veranlagt, leidet er viel, reflektirt viel, hält an sich, um den geistigen Gehalt seines Themas nicht mit lauter Gestikulation zu entweihen. Er erzählt uns viel von dem schmerzlichsten Leiden Christi, aber er findet nie das Wort, das uns mit einem Schlage tief innerlich packt und erschüttert. Die Mutter, die bei der „Kreuztragung“ in namenlosem Schmerz fest ihr Handgelenk umklammert, um den Jammerschrei zu unterdrücken, Maria Magdalena, die in Verzweiflung und Hingebung die Arme geöffnet und starr ausgestreckt hat, beides sind Motive voll grösster psychologischer Wahrheit an sich, aber sie treten nicht plastisch hervor, wir müssen sie suchen. Eine so fein organisirte Natur wird auch mit den szenischen Mitteln nicht aufdringlich werden, sie wird sorgfältig im Bereich der Möglichkeiten wählen. Das künstlerische Gefühl des Meisters ist auch hoch genug gestimmt, dass es sich an der Decke für drei Vorgänge mit einer Szenerie begnügt. Der scheinbare Widerspruch erklärt sich aus der Idealität der Auffassung im Sinne Giottos. Florentinisch ist auch die Lichtbehandlung auf diesem Deckenfeld, und wir spüren die Nähe Taddeo Gaddis in dem Strahlenglanz, der von der Erscheinung des auferstehenden Heilands ausgeht und Felsen und Bäume überflutet. Vasari bereits hebt diesen Versuch einer Modellirung in Licht hervor;[67]) für uns aber ist es wichtig zu betonen, dass der Lichteffekt als Raumfaktor auftritt, indem die vordersten Felsen hell aufleuchten, eine zweite Hügellehne dahinter bereits halb im Schatten liegt, die Ferne aber mit dem Kastell links sich dunkel gegen den nächtlichen Himmel abhebt. Das ist ein Fortschritt über Taddeo hinaus.

Die Ausstattung der Szene mit Bäumen, Büschen und Pflanzen aller Art, die bei der Darstellung des „Noli me tangere“ rechts wohl

angebracht ist, wird überhaupt in dieser Zeit beliebt, ja Mode: Sacchetti[68]) knüpft an sie eine lustige Erzählung, indem der Maler Bartolo Gioggi dem Pino Brunelleschi ein Zimmer mit Bäumen und Vögeln ausschmücken sollte, Pino aber dann die Bezahlung verweigert weil es ihm nicht genug Vögel seien. Diese Mode herrscht in Siena wie in Florenz: Die Bäume neben Lippo Memmis Beato Agostino



Andrea da Firenze(?): Auferstehung.
Deckengemälde in der Spanischen Kapelle von S. M. Novella zu Florenz.
Nach Originalphotographie von Alinari.

Novello zeigen die Vögel in dekorativer Absicht und Taddeo Gaddi verschmäht sie auch nicht. Aber die Dekoration mit Blumen und Vögeln nimmt im Laufe des Jahrhunderts zu, bis sie zuletzt in Niccolò Gerinis Auferstehungsdarstellungen in Florenz (S. Croce, Sakristei) und Pisa (S. Francesco, Refektorium) ihren Höhepunkt, aber auch ihre poetische Verklärung findet; denn Niccolò Gerini lässt im Gegensatz zu der trostlosen und dürren Felsenszenerie der „Kreuztragung" bei der „Auf-

erstehung“ die ganze Pracht eines Frühlingsgartens erstrahlen. Der Jubel der Natur ist sinnvoll darin ausgedrückt.

Die Fresken der Spanischen Kapelle haben aber auch direkte Beziehungen zu Siena: Die Gesammtanordnung der Landschaft auf dem besprochenen Deckenbild erinnert an die Reihe der Hintergründe, die, von Duccios „Bestattung der Maria“ ausgehend, sich entwickelt bis zu der Darstellung Taddeo di Bartolos in der Kapelle des Palazzo pubblico zu Siena. Es ist das gleiche Thal mit den Hügellehnen an den Seiten und der zunehmenden perspektivischen Vertiefung, die im Laufe der Zeit von den Nachfolgern Duccios geübt wird.[69]) Sienesisch ist auch der Typus der figurenreichen „Kreuzigung“, und die „Kreuztragung“ zeigt sich abhängig von Pietro Lorenzettis Fresko in Assisi. Das Zuviel, das allenthalben in der Dekoration gegenüber rein florentinischen Werken auffällt, ist das sicherste Zeichen sienesischer Herkunft.

Undenkbar ohne sienesischen Einfluss ist die Landschaft auf der „streitenden und triumphirenden Kirche“. Dem Aufbau dieses umfangreichen Fresko fehlt gegenüber den anderen die architektonische Ruhe und Geschlossenheit, und der Wechsel zwischen teppichartiger Flächenwirkung auf der unteren Bildhälfte und perspektivischer Vertiefung auf der oberen zeigt, dass es dem Künstler an scharfer Anschauung fehlte Die rechte Bildseite ist in Streifen übereinander aufgebaut, die keinen Zusammenhang der Örtlichkeit darstellen, denn es handelt sich hier nicht um eine verfehlte Perspektive, dass der Maler etwa andeuten wollte, diese übereinander gesetzten Streifen sollten eigentlich hintereinander liegen. Dem widerspricht das Himmelsthor, das in höheren Regionen gedacht ist. Der mittlere Teil des Bildes mit den Tanzenden und Musizirenden in dem raumlos wirkenden Garten entspricht den Worten aus dem Hohenlied Salomonis, die man auf die Kirche bezog:[70]) „Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossner Garten.“ Bis zu den Granatbäumen, die den Ort begrenzen, ist das Bild ohne Perspektive gedacht. Da aber erschliesst sich plötzlich dem Blick die Ferne. Den Landschaften Ambrogio Lorenzettis sind diese grossen Züge abgelauscht, die runden, zusammenhängenden Linien gegenüber den zweidimensionalen Kulissen der Florentiner. Die Bedeutung dieses Hügelbildes mit den darin verstreuten Gehöften und Bäumen liegt bereits in der Linie, mit der der Horizont sich vom Himmel abhebt. Bemerkenswert ist auch der Bergzug, der rechts in die Bildtiefe deutet. Die plastische Eckigkeit früherer Landschaften ist

hier einer malerischen Gesammtwirkung gewichen, indem diese Berge breit und flüchtig in gelbbraunen, weichen Farben ausgeführt sind. Noch ist der Umriss des Horizontes eine wenig charakteristische Linie, aber zum ersten Mal in Florenz werden wir an Masaccios „Zinsgroschen" erinnert, dessen Landschaft wol von ganz anderen und höheren Kompositionsforderungen bedingt ist, immerhin aber in derartigen Werken ihre Vorläufer hat. Überall war das Ziel der Malerei die Raumvertiefung geworden. Hier scheint es nahezu erreicht, aber von keinem erkannt worden zu sein, denn alles Heil suchte man in einer Überfüllung des Raumes. Wie wichtig der von Ambrogio Lorenzetti gewiesene Weg war, erkannte man nicht, am wenigsten der Maler dieser Landschaft selbst, der durch einen einzigen Fehler beweist, dass er sein Vorbild von Grund aus falsch verstanden hat: Er fügt das altbekannte Motiv der Figur, die von einem Felsen überschnitten wird, gedankenlos dieser Landschaft ein, die doch ursprünglich nichts mit Kulissen zu thun hatte; die überschneidende Kulisse aber ist der Horizont! Tradition und Manier stecken so tief in dem Künstler, dass sie selbst da herausgucken, wo er bewusst Neues versuchen will. Naturanschauungen lassen sich nicht entlehnen, und wir sehen, wie selbst bei einem begabten Maler das gute Vorbild nicht segenbringend wirkt, und die Verbindung der neuen, fremden Anschauungsweise mit dem ererbten Stilgefühl des Giottisten zu künstlerischen Verwirrungen führt.

Aber die Verbindung war geschehen und offenbar für gut befunden worden, denn seit der Mitte des Jahrhunderts beginnt man in Florenz den Hintergrund der Bilder mit einer Sorglosigkeit zu konstruiren, die auf einer vollständigen Nichtachtung perspektivischer Regeln beruht und nur um jeden Preis dekoriren und unterhalten will. Die sienesische Saat trägt Früchte, ohne dass man im Einzelnen auf die Vorbilder bestimmt hinweisen könnte. Es handelt sich mehr um allgemeine Vorstellungen und Wünsche, die in der Atmosphäre der Zeit liegen und die durch die wiederholte Berührung mit den grossen Werken Ambrogio Lorenzettis unwillkürlich genährt wurden. Die Ausdichtung der Landschaft, wie sie jetzt üblich wird, rührt nicht von Giotto her; sie ist ein Tropfen fremden Blutes in florentinischen Adern. Um eine solche Ausdichtung einer Landschaft handelt es sich z. B. in der „Stigmatisation", die links neben dem „Stammbaum Christi" im Refektorium von S. Croce zu Florenz angebracht ist.[71]) Die Figur des Heiligen hat im Vergleich mit Giottos Darstellungen einen kleineren Massstab im Verhältnis zum

ganzen Bild. Es kommt dem Künstler auf reichere Szenerie an. Eine Felsenschlucht ist ihr Hauptmotiv. Links auf schroffer Höhe erhebt sich die Einsiedelei. Weiter unterhalb führt ein Baumstamm als Brücke über die Schlucht und zu einem zweiten Bauwerk, das gegen die



Unbekannter Giotto-Schüler: Stigmatisation des heiligen Franz.
Fresko im Refektorium von S. Croce zu Florenz.
Nach Originalphotographie von Alinari.

Wildnis durch eine Mauer mit festem Thor geschützt ist. Aus einer unteren Thür des Hauses führt ein Weg hinab zu einer Höhle. Ein Geländer macht den gefährlichen Felsensteg sicher. Ein dichter Wald schliesst diese unwirtliche Gegend ab. Um die Stille und Einsamkeit des Ortes auszudrücken, in welcher dem Heiligen die Offenbarung zuteil ward, bringt er unten ein Häslein an, das sich an einem Baum zu schaffen macht. Dieser sorgfältig detailirten Landschaft liegt offenbar die Absicht zu Grunde, eine bestimmte Gegend zu schildern, die waldumrauschte Felsenhöhe des Alvernia, in dessen grossartiger Einsamkeit das alte Franziskanerkloster sich befindet. Der breite zerklüftete Eingang der Höhle entspricht der Wirklichkeit; es ist die Stätte, die noch heute der Pietät der Brüder als Wohnung des Heiligen gilt. Mag der Künstler selbst die Wallfahrt zum geweihten Platze gemacht oder nur aus Erzählungen die Örtlichkeit gekannt haben,[72]) gleichviel: es liegt dieser Landschaft eine gewisse logische Folgerichtigkeit zu Grunde, welche die Phantasie des Beschauers auffordert, den Wegen und Stegen des Hintergrundes zu folgen und so die Gedanken vom eigentlichen Gegenstand ablenkt: die Kunst wird weltlich.

Die letzte Konsequenz einer solchen Darstellung der „Stigmatisation“ finden wir in den unscheinbaren Bildern der Predellen, z. B. an dem Altarwerk Giovannis da Milano in der Rinuccini-Kapelle in S. Croce zu Florenz. Dort ist der Vorgang in die äusserste Ecke des Bildes hinaufgerückt, und der Maler hat in diese Landschaft hineingesteckt, was nur Platz hatte. Schluchten und Spalten, Kirchen, Zellen und Siedelungen aller Art, Holzbrücken und eingehegte Felsenstrassen an Abgründen entlang, ein Ziehbrunnen und zuhinterst ein Gehölz, das alles füllt das Bildchen bis an den Rand. Das Motiv aus dem Refektoriums-Fresko ist durch die weihelose Phantasie eines Nachahmers zur Spielerei geworden. Hiermit hat übrigens dieser Maler den Reichtum seiner Einfälle nicht erschöpft. Die „Taufe Christi“ neben der „Stigmatisation“ leistet erst das Ärgste: Die Komposition ist die alte, aber die Zuthaten sind neu: an einem Baum springt ein Eichkätzchen in die Höhe, im Gestein sitzt ein Hase, an dem Felsen aber, der hinter Johannes sichtbar ist, zieht eine Schar von Ameisen hinauf, eine hinter der andren; eine Schwalbe schiesst auf die willkommene Beute herab! Das Zeitalter Bocaccios hatte Humor genug, sich in seiner Andacht durch derartige übermütige Einfälle eines Malers nicht stören zu lassen.

Giovanni da Milano selbst wird man nicht verantwortlich machen dürfen für die Phantasiebethätigungen, die sich ein Geselle seines Ateliers auf der Staffel seines Altarwerkes erlaubt hat. Schüler eines Neuerers pflegen ohne das nötige Gefühl für das rechte Mass die Errungenschaften ihres Meisters zu übertreiben, und auch die Fehler des Lehrers werden ins Grosse und Lächerliche gesteigert. Giovanni da Milano hat als Individualität eine gewisse Ähnlichkeit mit Pietro Lorenzetti, er will über Giottos Kompositionen hinaus und eigene Typen schaffen; er kennt die sienesische und die florentinische Kunst und traut sich die Kraft originaler Erfindung neben beiden Schulen zu; ja, er erscheint zuweilen fast brutal. Dennoch muss er in entscheidenden Fällen die bewährten Kompositionsmittel Giottos wiederholen: In der „Auferweckung des Lazarus" in der Rinuccini-Kapelle hat er die alte Komposition geändert, sodass Christus von vorn gesehen ist und die grosse Gebärde, die man früher im Profil gegen einen neutralen Hintergrund hatte wirken lassen, weniger eindrucksvoll erscheint. Um in dem Getümmel von Menschen den Herrn mehr hervorzuheben und zu betonen, greift er zur Landschaft als Hilfe und rahmt das Haupt Christi gleichsam ein durch eine Senkung der Bergsilhouette im Hintergrunde. Aber dieser Umriss wirkt grob, nicht gross und giebt der ganzen Szene nicht den gewünschten feierlichen Abschluss. Das gleiche Kompositionsmittel findet sich bei Giovanni noch einmal auf einer Predella des durch seine Namensunterschrift beglaubigten Altarwerkes in der Galerie zu Prato: Wir sehen die Jünger in „Gethsemane" unter Bäumen schlafen. In der Höhe über ihnen wird Christus kniend im Gebete sichtbar. Seine Gestalt hebt sich eindrucksvoll gegen den Goldgrund ab, zwei ansteigende Hügellinien fassen sie rahmenartig zu beiden Seiten ein. Die Ausführung ist schlecht, aber der Gedanke gut und zeugt von Giottos Lehren, wenn auch in der zweiten Generation.

Alle Beispiele, die wir angeführt haben, künden von einem immer drängender werdenden Verlangen der Künstler, poetisch die alten Stoffe umzuformen oder neu zu schaffen, daneben aber auch von einem Suchen nach dekorativer Steigerung. Das ist der Charakter der Kunstepoche, in welcher Agnolo Gaddi aufwuchs, der begabteste Vertreter der dritten Periode der Giottisten. Die edle und sympathische Kunst Andrea Orcagnas vermag dem ungestümen Drängen der Neuerungssüchtigen nicht Halt zu gebieten. Die Bewegung ist allgemein geworden, der Untergang der giottesken Kunstelemente bereitet sich vor. Aber

dieser Niedergang behält neben allem Abstossenden etwas Grossartiges, das unsere Bewunderung erweckt: wir könen diesen Künstlern unsere Teilnahme nicht versagen, die die alte Form zerbrechen, damit Platz werde für die neue.

Agnolo Gaddi teilte seine Thätigkeit, wie sein Vater Taddeo, in die Beschäftigung mit der Kunst und mit dem Handel.[73]) Sein Geschäft soll ihm in späteren Jahren mehr am Herzen gelegen haben als die Malerei. Daher rührt wol auch in seiner Kunst die Äusserung eines nüchternen Sinnes für das Reale neben dem freien und fröhlichen Verständnis des Lebens und seiner idyllischen Reize. Er steht an der Spitze der Entwicklung, die später ihren ausdrucksvollsten Meister in Benozzo Gozzoli finden sollte.[74]) Agnolo will möglichst viel erzählen, er braucht eine grosse Anzahl von Figuren auf der Bühne, und wenn sie auch nur als Statisten und Repräsentanten eines vornehmen Lebens der Handlung beiwohnen. Dieser Zug bleibt den Florentinern eigen bis zu Domenico Ghirlandajo. Der Mensch und seine Handlungen bleiben ihnen stets die Hauptsache, ihr ordnen sie die Umgebung unter. Giottos Gesetze verliert man damals, Asymmetrie hat nichts Störendes mehr, die Szenerie wird Lückenbüsser. Agnolo Gaddi behandelt sie auch gelegentlich als Spielerei, die mit der eigentlichen Handlung nichts zu thun hat.[75]) Trotzdem herrscht selbst hier noch eine gewisse Verschiedenheit zwischen Sienesen und Giottisten: Ein Sienese konnte wol einmal der Landschaft den Vorzug geben, auch räumlich; für den Giottisten blieb sie immer das Sekundäre.

Agnolos schönste Werke sind die Fresken in der Cappella della Cintola im Dom zu Prato, aber für eine Betrachtung der Landschaft bieten sie nicht so viel Gelegenheit wie die umfangreichen Wandgemälde im Chor von S. Croce zu Florenz. Hier entfaltet er gern im Vordergrund auf breiter Bühne die Fülle der Begebenheiten. Mit einer Art von Virtuosität verdeutlicht er die Tiefe des Raumes auch in Fällen, wo man keine Exemplifizirung verlangt: z. B. dient das Kreuz, das auf dem untersten Bilde rechts schräg über die Tote gehalten wird, als derartiger Raumfaktor. Diese vordere Bühne pflegt er mit einer hellgrauen Felsenwand zu schliessen, die einen neutralen Hintergrund für die farbenreichen Szenen bildet, ganz im Sinne Giottos. Darüber dehnt sich unorganisch ein schmaler Streifen Landschaft mit Genreszenen aus. So ist das Reich der Realität und das der freien Künstlerlaune scharf getrennt. Das erwähnte Fresko ist das beste Beispiel dieses Typus. Aber es giebt

Fälle, wo die Landschaft bereits im Vordergrund nötig wird als Bühnenvertiefung oder in Gestalt von Flussläufen als Abgrenzung einzelner Ereignisse: z. B. das Bild mit der Kreuzesprozession des Heraklius. Die Szenerie ist nachlässig behandelt, im Grossen fehlt die Gesetzmässigkeit, im Kleinen die genaue Naturbeobachtung. Der Platz hat über die Darstellung der Landschaft entschieden, nicht künstlerisches Stilgefühl. Bereits auf dem Bilde in Prato, das die Einholung des heiligen Gürtels darstellt, ist die Brücke, die über den Fluss führt, zur



Agnolo Gaddi: Aus der Gechichte des heiligen Kreuzes.
Fresko in S. Croce zu Florenz.
Nach Originalphotographie von Alinari.

Andeutung eines geographischen Begriffs zusammengeschrumpft; das gleiche ist hier der Fall: In der Ecke links wird die Hinrichtung des besiegten Königs vollzogen, dahinter, nur durch eine Reihe von Felsenkulissen getrennt, zieht sich in denselben Grössenverhältnissen die Prozession des Heraklius entlang. Da der Zug rechts nach vorn kommt, so schiebt der Künstler auch die trennende Kulisse nach vorn und fügt einen Fluss hinzu, dessen Ufer im Schatten von Bäumen liegt und dessen Lauf von einer zweibogigen Brücke überspannt wird. Diese

durch Platzmangel bedingte Abkürzung der Szenerie wirkt lächerlich, umsomehr als rechts, wo Raum vorhanden ist, zwischen Felsen der Blick in die Tiefe geht zu einem Gehöft unter Bäumen am Fusse eines Berges.

Selten ist ein landschaftliches Motiv zu Ende gedacht, sondern das Reich der Möglichkeit hört da auf, wo eine Kulisse die Blickbahn abschliesst. Der Sinn für das Organische fehlt vollkommen, und wir haben hierin wol eine der Folgen des geistlichen Schauspiels, das ohne Tiefenandeutungen auskommt, zu erkennen. Auf dem Landschaftsstreifen oberhalb der „Totenerweckung“ zieht sich eine graue Ebene quer durch das Bild; zwischen scharfkantig abfallenden Ufern gleitet ein hellgrüner Fluss von links nach rechts, wo er in einer Felsenschlucht dem Blick entschwindet. Schilfstauden begleiten seinen Lauf und Enten und ein junger grauer Schwan tummeln sich auf ihm. Auf einer Brücke steht ein Mönch, der mit gespannter Aufmerksamkeit seine ausgeworfene Angel beobachtet. In der Nähe steht ein zweiter Angler, der seine Beute aus einem Gefäss in einen grösseren Krug füllt. Im Hintergrund, am Rande der von Löwen bewohnten Felsenwildnis, liegt eine Kapelle mit angrenzendem Gehöft. Hinter dem Brunnen, der zu dieser Eremitenwohnung gehört, beginnt der Wald. Der Felsen, der rechts dies beschauliche Dasein abschliesst, ist gekrönt von einer kleinen Stadt, die in winzigen, ganz verfehlten Grössenverhältnissen zu der übrigen Szenerie steht, ein Zeugnis der Unfähigkeit des Künstlers, das in der Natur Gesehene glaubhaft wiederzugeben. Der rechte Teil dieser Landschaft erzählt auch ein kleines Idyll der vita activa im scherzhaften Gegensatz zur vita contemplativa drüben. Hinter einer Felsenkulisse — derselben, die den ferneren Flusslauf verdeckt — tritt ein Bauer vor mit dem Arbeitsgerät über der Schulter. Mit gehobenem Stock droht er einem Hunde, der sich duckt in Voraussicht der verdienten Strafe: drei Gänse mit vorgestreckten Hälsen schnattern laut die Anklage. Hohe Strohmieten stehen vor dem Eingang zu einer stattlichen Besitzung. Eine Taubenschar fliegt herbei.

Diese idyllische Ausschmückung des Hintergrundes steht in keinem Zusammenhang mit der „Findung des Kreuzes“ und der „Totenerweckung“ vorn, sie ist lediglich Zuthat und die letzte Stufe der Entwicklung der Genreszenen, die Taddeo Gaddi aus den Werken Giottos hatte hervorgehen lassen. Hintergrund und Genre sind zwei für diese Zeit untrennbare Begriffe. Der Unterschied zwischen Siena und Florenz hat sich hierin verwischt. Diese Hintergründe haben hohen Wert für die Entwicklung der Kunst im Grossen: In ihnen lebt

sich das Bedürfnis nach Naturbeobachtung aus, und das Verlangen nach der Wahrheit der Erscheinung, das von Giottos Tode bis zu Masaccios Auftreten verloren zu sein scheint, regt sich in diesen kleinen Episoden, wie ein Wildbach wol eine Strecke Wegs unter Geröll verborgen ist, um plötzlich schäumend wieder an den Tag zu treten.

Die genrehafte Auffassung mancher Szenen [76]) und die vortrefflichen Tierstudien, die aus diesen Idyllen sprechen, sind darum von Bedeutung. Vasari [77]) preist den Sienesen Barna als Ersten, der Skizzen nach Tieren gemacht habe. Ambrogio Lorenzetti, Agnolo Gaddi und andere könnten neben ihm genannt werden. Aber auch anderen Bestandteilen der Szenerie kommt diese Naturbeobachtung zu Gute, wenn auch die Art des Studiums uns befremdet. [78]) Cennino Cennini, der Schüler und Bewunderer Agnolo Gaddis, der die fliessenden Kunstregeln zu Gesetzen krystallisirte, giebt interessante Aufschlüsse über das Verhalten des Malers zur Natur. Bekannt ist seine Vorschrift [79]) „Ein Gebirge nach der Natur zu entwerfen: Wenn du Gebirge in einer guten Weise entwerfen willst, welche natürlich scheinen, so nimm grosse Steine, rauh und unpolirt, und zeichne sie nach der Natur, indem du ihnen Licht und Schatten verleihst, je nachdem es dir die Einsicht erlaubt." Dass man sich mit Steinen begnügte, kann uns bei der Entwicklung des Trecento nicht überraschen: Giotto hatte die Bedeutung der Landschaft in der Silhouette gesehen, seine Nachfolger machten aus der Silhouette Kulissen, die Erschliessung der landschaftlichen Ferne durch die Sienesen brachte eine Steigerung der Raumabsichten, hier endlich sollen die Kulissen zu Steinen werden, die als Gebirge sich in die Bildtiefe erstrecken mögen, soweit es dem Maler „die Einsicht erlaubt". Dabei war es zur Regel geworden, entferntere Berge dunkler zu malen, [80]) also in Ahnung einer Veränderung der Farbenwerte durch die Luftperspektive. Auf Naturbeobachtung geht es auch zurück, entferntere Häuser scharf in Licht und Schatten zu modelliren, um ihre plastische Erscheinung zu betonen, [81]) ein Verfahren, das uns auch bei Masaccio begegnet. Die Darstellung von Bäumen, der Agnolo auf der „Verkündigung an Joachim" in Prato ein eigenes und erfolgreiches Studium gewidmet hatte, erstarrte später zum Schematismus, indem er immer wieder denselben Wald malte. Die Baumkronen grundirt er dunkel, besonders unten den Schatten, zeichnet darauf Äste mit Laub und setzt zuoberst einige Lichter auf die Blätter. [82])

Sämmtliche Landschaften Agnolos und der Giottisten leiden am

Fehlen des Mittelgrundes. Giotto hatte keine Andeutung auf Bewältigung dieser Schwierigkeit gegeben. Ambrogio Lorenzettis Landschaften bewunderte man wol, scheint aber nicht bemerkt zu haben, dass der Hauptwert ihrer Überlegenheit in der Entdeckung dieses Mittelgrundes beruht. Agnolo hatte in seinen Jugendwerken zu Prato auf der „Geburt Christi“ bereits eine grosse Landschaft gemalt, aber er war noch in den Grenzen der älteren Giottisten-Schule geblieben. Später scheint er die Sienesen genauer kennen gelernt zu haben und hat dann, um es ihnen gleich zu thun, von der dritten Dimension immer willkürlicher Gebrauch gemacht. Er geriet allenthalben in ein Streben nach Illusion, das sich bis auf die Rahmen seiner Fresken erstreckt, wo die Prophetenköpfe, die früher ruhig aus ihren Vierpässen geschaut hatten, in Bewegung geraten und sich vorbeugen, um in das Bild zu blicken. Zu dem Streben nach Illusion kommt andrerseits ein abstraktes Element, das den historisch-geographischen Versuchen Simone Martinis verwandt ist. Daran liegt es, dass man von einer Landschaft Agnolos mehr Freude hat, wenn man ihre Beschreibung liest, als wenn man sie sieht. Sie enthält Andeutungen auf Phantasievorstellungen, ist aber sinnlicher Anschaulichkeit bar.

Agnolo Gaddi, Spinello Aretino und Niccolò di Pietro Gerini sind die drei bedeutendsten Meister der letzten Giottisten. Untereinander sind sie nicht wesentlich verschieden, und es genügt hier, Einen von ihnen genauer betrachtet zu haben. Ein tieferes Studium findet wol die Unterschiede, es findet, dass Spinello der frechste, Niccolò der zärtlichste, Agnolo der phantasievollste ist; ihre Natur- und Kunstanschauungen aber sind gleich. In Kürze sei daher nur auf ihre besonderen Eigentümlichkeiten hingewiesen.

Spinello Aretino behält zuweilen noch die byzantinisch-sienesische Tradition, die Erde grün, gelb und rot zu färben, bei (Sakristei von S. Miniato bei Florenz). Felsen und Bäume verwendet er rein dekorativ, bedenkt aber bei seinen Raumdarstellungen die Wirkung für die Figuren. In der Andeutung der Bildtiefe durch Flüsse, Meere u. s. f. kennt er keine Grenzen (Camposanto zu Pisa). Auffallend ist die Schattenbehandlung des Hintergrundes, wo er gern aus dem Dunkel hell beschienene Genreszenen hervortreten lässt: „Der heilige Benedikt holt ein verlorenes Eisen aus dem Fluss“, Fresko in S. Miniato. Dies Bild ist besonders reich an Naturbeobachtungen und zeigt, wie Spinello in der Erfindung dekorativer Zuthaten mit Agnolo wetteifert, um vor

ihrem gemeinsamen Gönner und Auftraggeber als Meister gleichen Ranges zu bestehen.[83]) Lebenswahr ist die kleine Szene rechts oben, die einer Illustration der Verse Dantes gleicht[84]):

„Gleichwie beim Wiederkäu'n geduldig liegen
Die Geisen, welche rasch und dreist erst waren,
Auf Bergesgipfeln, eh' sie sich gesättigt,
Still in dem Schatten, weil die Sonne glühet,
Bewahrt vom Hirten, der, auf seinen Stecken
Gelehnt, ruht und so gelehnt sie hütet."

Ein Fehler der Zeit, der sich bei Spinello besonders geltend macht, ist das fast völlige Fehlen des Himmels über der Landschaft, das mit der Überfüllung der Bilder zusammenhängt. Die „Stigmatisation" an der rechten Wand von S. Francesco zu Arezzo[85]) ist das auffallendste Beispiel, wenn man von den Lokalmalern kleinerer Städte absieht[86]): Es ist ein Breitbild und sehr zerstört. Braungrüne Hügel, von schattigen Bäumen umgeben, schliessen die vordere Szene ab. Der Himmel wird fast verdeckt durch diese Umgebung, und die Betonung des Idyllischen, Verborgenen kommt dadurch gut zur Wirkung. Ein Einheitsmoment der Landschaftskomposition fehlt, nur Felsengewirr, aus dessen Spalten Büsche und Pflanzen spriessen, nimmt den Boden ein. Aus dem Waldesdunkel schimmert eine Stohhütte hervor. Der Charakter der „Wüste", wie sie ein Italiener dieser Zeit sich denkt, ist gut getroffen. — In Werken, die weniger für die Öffentlichkeit sichtbar waren, wie den Fresken in der Farmacia von S. Maria Novella zu Florenz, hat Spinello sich gehen lassen und es zu einer Verrohung der Formen gebracht, die das Auftreten einer neuen Kunstsprache geradezu notwendig macht. Spinello ist erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts gestorben, in einer Zeit, die Gentiles da Fabriano Werke und die Erstlinge der Kunst Donatellos entstehen sah.

Der dritte Meister dieser Reihe ist Niccolò di Pietro Gerini. Neben einer gewissen Innigkeit des Vortrags, die zuweilen an Schwächlichkeit grenzt, zeichnet ihn ein malerisches Farbengefühl aus. So weiss er im „Noli me tangere" des Refektoriums von S. Francesco zu Pisa den braunen Grundton der Szenerie in koloristischer Weise für die weisse Gestalt Christi als Folie zu verwerten. Niccolòs pisaner Fresken, die für das Studium des Kolorits im Trecento vielleicht die wichtigste Quelle sind, da sie nicht unter Restaurationen gelitten haben, zeigen noch einen

malerischen Versuch des Meisters, der für uns von Interesse ist: Die Felsen des Vordergrundes sind von einem leichten grünen Schimmer überflogen, der die spärliche Grasnarbe und das Moos, das auf steinigem Boden gedeiht, andeutet. Der Vorliebe, die dieser Maler für Blumen und üppige Frühlingspracht hegt, wurde bereits in anderem Zusammenhange gedacht. So zeigt jeder der drei genannten Künstler etwas, das er der eigenen Naturbeobachtung verdankt; aber es ist immer



Francesco da Volterra. Aus der Geschichte Hiobs. (Linke Seite.)
Fresko im Camposanto zu Pisa.
Nach Originalphotographie von Alinari.

nur Einzelnes: Wenn sie eine Landschaft im Grossen entwerfen sollen, entlehnen sie hier und da fremden Vorbildern und offenbaren so die Armut eigener Anschauung. Wie wäre es sonst möglich, dass derselbe Meister in der Darstellung des „Gethsemane“ in Pisa eine Landschaft entwirft, deren Formen angenehm an Ambrogio Lorenzettis natürlich gerundete Hügel erinnern, deren Farbe aber ein ganz unmögliches Braunrot ist; dass derselbe Meister auf dem „Noli me tangere“ der gegenüberliegenden Wand einen

Hintergrund malt, der abwechselnd aus einem kegelförmigen Berg und einem kegelförmigen Baum besteht; dass derselbe Meister in Prato (Refektorium von S. Francesco) Felsen darstellt, die aussehen, als sei Leinwand über Holzgestelle gespannt? Diese Gedankenlosigkeit in der Entlehnung fremder Vorbilder, diese Hilflosigkeit im Anblick der organischen Natur bezeichnen die letzte Stufe der Landschaftsdarstellungen der Giottisten.

Noch eines Meisters sei hier gedacht, bevor wir unsere Betrachtungen über die Giottisten schliessen, Francescos da Volterra. Seine Fresken der Geschichte Hiobs im Composanto zu Pisa zeigen eine Zweiteilung des Bildes in eine untere und eine obere Hälfte, wie es bei Agnolo Gaddi der Fall ist. Auch der idyllischen Landschaft mit den eingestreuten unterhaltenden Genreszenen, die z. T. direkt an Agnolo erinnern,[87]) begegnen wir hier. Diesem Meister aber, der in seinen Landschaften so viel Zufälliges zusammengetragen hat, verdanken wir eine der grossartigsten Gottesdarstellungen der italienischen Kunst, die durch eine Landschaft den Charakter der Erhabenheit erhält. Es ist die Erzählung aus dem Buche Hiob,[88]) die mit den Worten beginnt: „Es begab sich aber auf einen Tag, da die Kinder Gottes kamen und vor den Herrn traten, kam der Satan auch unter ihnen.“ Von leuchtendem Nimbus umgeben, auf jeder Seite von drei Engeln begleitet, in unberührbarer Feierlichkeit schwebt langsam die Gestalt des Herrn heran. Unter seinen Füssen ballt sich lichtes Gewölk, Wolken dienen ihm als Thron. Tief liegt unten das Meer, still, unendlich weit. Kein Hauch fährt drüber hin. Inseln sind über das grüne Meer verstreut, die Stätten der Menschen. Es ist eine in ihrer Einfachheit gewaltige Auffassung von Gott als Schöpfer und Erhalter der Welt. So erscheint er in aller seiner Herrlichkeit vor dem Satan, der rechts auf jähem Felsen steht, um mit ihm die Prüfung Hiobs zu beschliessen. Es ist das „Vorspiel im Himmel“ zur Tragödie, die nun beginnt, und die erhabensten Worte aus dem Anfang des „Faust“ beginnen bei diesem Anblick in uns zu tönen:

„Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag“ . . . .

und

„Deine Boten, Herr, verehren
Das sanfte Wandeln deines Tags.“

Das ist eine Landschaftsverwertung, die Giottos würdig wäre und die neben den Werken Duccios und Ambrogio Lorenzettis ihren Ehrenplatz behält.[89])

In allen diesen Künstlern: Francesco da Volterra, Niccòlò Gerini, Spinello und Agnolo sehen wir etwas sich regen, das nicht mehr mit den Formen Giottos übereinstimmt. Sie sind Meister des Überganges. Zu den Alten mag man sie nicht mehr rechnen, den Neuen gehören sie noch nicht an; und doch haben sie ihren Wert, und eine historisch-organische Entwicklung kann sie nicht entbehren. Man kann Angesichts ihrer Werke nicht von einer Abnahme der Phantasie sprechen, sondern nur von einer Verrohung der Formen, die ein Jahrhundert lang das Ausdrucksmittel künstlerischen Mitteilungsbedürfnisses gewesen waren. Man hat wol zuweilen das Gefühl, als sei diese Kunst unwahr geworden. Aber gerade Zeiten des Überganges, für die noch nicht die erlösende That geschehen ist, kommen zu Unwahrheiten in den Formen, indem sie die Tradition nicht mehr ertragen können und hinausdrängen, einer unbestimmten, ahnungsvollen Zukunft entgegen. Solch ein Künstler ist am Ende des XV. Jahrhunderts der genialische Piero di Cosimo. Derartige Naturen haben etwas von verfehlten Existenzen, und dennoch drücken sie das Gefühl der Strebenden aus mit der Überschwänglichkeit jugendlicher Sehnsucht.

Fassen wir unsere Betrachtungen über die Landschaftsdarstellungen am Schluss des Trecento zusammen, so können wir sagen: Die frühere Scheu der Florentiner vor der Landschaft ist gewichen. Man hat eine gewisse Raumentwicklung im Bilde gelernt und sucht nun beliebig die Motive, die einmal gewirkt, wieder zu verwenden. In den Predellen der grossen Altarwerke übte man sich, bevor man seine Entdeckungen im weiten Gebiete der Natur in die grosse Freskenkunst übernimmt. Giotto hatte allenthalben Typen geprägt, auch für die Szenerie; die Schule wechselt den Schatz in kleine Münze und verzettelt die grosse Kunst. Hierin äussert sich der fremde Einfluss: Die Sienesen brechen allmählich die Gewalt des einheitfordernden giottesken Stils. — Was hatte man erreicht? Ernste Meister, deren Wesen Wahrhaftigkeit des Ausdrucks ihrer Ideen verlangte, mussten einsehen, dass weder in Florenz noch in Siena die grosse Kunst mehr blühte. Sie mussten auf die alten Meister selbst und die Natur zurückgehen. Von dem verfrühten Streben nach Spezifizirung musste man auf das Allgemeine, Typische, Ewige gehen. „Ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden":

Masaccio konnte nur an den Werken Giottos lernen, welche Aufgaben noch der Lösung harrten. Die grossen Ideen und Formen der Kunst waren verzerrt oder hatten sich verflüchtigt. Es bedurfte einer Korrektur in der Fragestellung des Problems, das eines der Themata der Renaissance war. Die Frage durfte nicht lauten: Wie füllen wir den Raum? sondern: Wie schaffen wir den Raum?

Der Ausgang des Trecento bietet trotzdem nicht den Anblick eines schwankenden, trostlosen Zustandes. Man fühlte sich stark genug, den immer steigenden Ansprüchen an die Kunst gerecht zu werden. Weder Agnolo Gaddi, noch Spinello Aretino, noch Niccolò Gerini erwecken in uns das Gefühl, als sei ihnen einen Augenblick Angst gewesen um die Zukunft der Kunst. Sie malten Alles! Und noch zuletzt im XV. Jahrhundert, als allenthalben neue Kräfte und neue Wünsche sich regten, fasste Cennino Cennini alle Gesetze der giottesken Malerei zusammen und formte sie zu Regeln für die Nachwelt, er rief gewissermassen alle alten, grossen Namen wieder auf als unbesiegbare Kämpfer im Streite wider die „neuen, unsoliden Schnellmaler“.[90]) Der Anblick dieses Untergangs in Waffen hat etwas Grossartiges. Die Kraft, die hier noch enthalten war, lebte weiter in den folgenden Jahrhunderten, wenn auch in wechselnden Formen und unter anderen Bedingungen. Das Erbe an Wünschen für das Quattrocento war ungeheuer. Das XV. Jahrhundert hat alle berücksichtigt und sie auf ihr Wesen hin geprüft. Es ist nicht mehr nur Freude am Dekorativen, sondern das künstlerische und wissenschaftliche Interesse am Besonderen, Individuellen, das daraus spricht. Das XV. Jahrhundert enthält die Beantwortung aller Fragen die das XIV. gestellt hat. Beide sind nicht voneinander zu trennen. Aus dieser Zersplitterung des grossen Kunstjuwels Giottos in unzählige dekorative Sonderexistenzen erklärt sich die Vielheit der Bestrebungen des Quattrocento, und man kann sagen, dass in Giotto die Wurzeln der ganzen späteren Kunstentwicklung ruhen.

Auch die Betrachtung der Landschaftsdarstellungen lehrt das.[91])

Anmerkungen zum zweiten Kapitel.

1) Rob. Vischer, Sienesische Studien, Zeitschr. für bild. Kunst. X, S. 201.

2) Padre M. G. della Valle in den Lettere Sanesi, Roma. 1785. II, 276 sucht aus Lage und Klima von Florenz und Siena den Unterschied zwischen den Kunstschulen beider Städte zu erklären: „Basta dare un' occhiata a Firenze, che stà nel fondo di una valle, serrata dai lati da monti assai rilevati, e bagnata dall' Arno per concepire la differenza sua de Siena, sedente sopra alcune colline isolate, e ventilata da ogni parte, e basta, veder una solvolta nelle loro patrie i Fiorentini, e i Sanesi, quelli taciti, e soprapensiero; questi lieti, e ameni per conchiudere, che l'aria di Siena e megliore per gli Artefici, e per tener viva, e agitata la loro fantasia" etc.

3) Porta Camollia. — Ob die Stellung der drei Worte in der Mitte richtig ist, weiss ich nicht genau, da ich die flüchtig auf der Strasse gemachte Notiz verlegt habe.

4) Ich entnehme diesen Vergleich einem dem Neroccio zugeschriebenen Buchdeckel von 1480 der Biccherne im Archiv, auf dem die Jungfrau das auf drei Säulen ruhende Siena himmlischem Schutze empfiehlt.

5) Giov. Villani berichtet des Öfteren von den Ereignissen um Monte Massi: VI, S. 108, 142, 259, 289, 307/8, VII, S. 81/82.

6) Inferno XXIX, 121—123.

7) Purgatorio XIII, 151—154.

8) Carl Cornelius, Jacopo della Quercia. Halle 1896. S. 64.

9) Cornelius a. a. O. S. 61.

10) Einige Stücke mit der Kindheit Christi und dem Leben der Maria, die früher die Predella des grossen Altarwerkes bildeten, sind heute zerstreut und zum Teil nicht einmal mehr in Siena.

11) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. II, S. 217.

12) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. II, S. 296/97.

13) Berenson, The Central Italian Painters of the Renaissance. New-York, London 1897, S. 30 meint, ohne die beiden Bäume hinter der Gefangennahme würde dieselbe schwer und niedrig erscheinen; besonders Christus werde durch den Baum hinter ihm erhöht.

14) Berenson, a. a. O. S. 25 betont diesen Punkt besonders.

15) Es ist bemerkenswert, dass diese Art der Felsenbehandlung auf den Reliefs der Façade des Doms von Orvieto üblich ist. Diese „gotischen" Windungen der Linien des Gesteins sind auffallend genug, um als Argument für die Ausführung dieser Reliefs durch sienesische Meister angeführt zu werden, also gegen die Behauptung Reymonds, a. a. O. S. 137, der sie Pisanern und Florentinern zuweist und nur die „Propheten" der sienesischen Schule lässt.

16) Evang. Joh. XX, 15—16.

17) Berenson, a. a. O. hebt Duccios Komposition in Masse, Linie und Umrahmung besonders hervor, durch die das dramatische Leben zur Geltung käme, und bewundert den Künstler S. 35 „as a pictorial dramatist, as a Christian Sophocles"! Was soll man dann zu Giottos Kunst sagen?

18) Berenson, a. a. O. S. 42 erkennt in der Bedeutung Duccios das Verderben der sienesischen Kunst.

19) Agnes Gosche, Dr. phil. Simone Martini. Leipzig 1899. S. 106. Simone Martini und Giotto „die Grundlage, auf der sich die glänzende Malerei des Quattrocento aufzubauen hat." In diesen Worten ist unsere Ansicht ausgesprochen, wennschon wir in Duccio bereits das Haupt und den Anfang jener Parallelentwicklung erblicken.

20) Gosche a. a. O. S. 75.

21) Gosche a. a. O. S. 86/87.

22) Gosche a. a. O. S. 48.

23) Gosche a. a. O. S. 54, 56, 58 u. s. f.

24) Die diesbezüglichen Stellen aus Villani s. Anm. 5 dieses Kapitels.

25) Vasari, I, S. 559/60 erwähnt besonders Simones Fähigkeit zu porträtiren. Vom „Guidoriccio" schweigt er.

26) Gosche, a. a. O. S. 39/40.

27) In der Litteratur spielen sie meines Wissens keine Rolle, und es ist mir unbekannt, welchem Meister sie zugesprochen werden. Am Ort werden die verschiedensten Namen genannt.

28) Gosche a. a. O. S. 27/28, Anm. 2 giebt als letzter befugter Beurteiler das Bild dem Lippo Memmi zurück, nachdem es lange dem Simone selbst zugeschrieben worden war.

29) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II, S. 315.

30) Das Wort gilt in dem Sinne, den Schiller ihm gegeben hat.

31) Auf Grund eines kleinen Bildes „Christus im Grabe" im Lindenau-Museum zu Altenburg, das die Inschrift trägt: „Petrus Laurentii de Senis me pinxit" bin ich zu der Überzeugung gekommen, dass wir in den Fresken zu Assisi eigenhändige Arbeiten Pietros vor uns haben. Die Ausführung des altenburger Bildchens und der dazu gehörigen kleinen Madonna dort ist von derselben delikaten Feinheit wie Pietros grosses Werk in der Domopera zu Siena. Den Vorzug feiner Durchbildung haben die Fresken nicht, wol aber eine breite, virtuosenhafte Technik, die dem hastigen Vortrage der Erzählung entspricht und in ihm begründet liegt. Der Typus des Christuskopfes ist genau der gleiche wie der des Freskenzyklus. — Thode, Rep. f. Kw. XI, S. 20 erteilt die Fresken in Assisi einem manierirten Nachahmer Pietros zu und vertritt auch jetzt, wie er mir sagte, diese Ansicht. Ich bitte den verehrten

Lehrer um Verzeihung, wenn ich mich in diesem Fall nicht an seine Ausführungen halte. Ich werde meine Studien vor den Originalen wiederholen und dabei nochmals seine Ratschläge sorgfältigst erwägen. Bis dahin bitte ich, es dem Schüler nachzusehen, wenn er an einer selbst gewonnenen Auffassung festhält.

[32]) Piero della Francescas * „Geisselung" in der Domsakristei zu Urbino zeigt dasselbe Motiv in vollendeter Lösung des Raumproblems, dem das des Lichts zugefügt ist.

[33]) Woltmann, Geschichte der Malerei, I, S. 454. — Herr Professor Thode macht mich darauf aufmerksam, wie geschickt und geistvoll Pietro diese Verschiebung des Augenpunkts an die Seite des Bildes gewählt hat, um so die Gestalt der heiligen Anna ganz zeigen zu können.

[34]) Im Anschluss an Pietro Lorenzetti sei hier des „Eremitenlebens" im Camposanto zu Pisa Erwähnung gethan. Seit Vasari, I, S. 473 ist dies Werk dem Pietro selbst zugeschrieben worden und noch Crowe und Cavalcaselle a. a. O II, S. 301 ff. bewundern darin eine eigenhändige Arbeit des Künstlers. — Bei diesem Fresko fällt als Erstes sofort die mosaikartige Komposition auf, die den zierlichen Charakter alter Miniaturen (vergl. z. B. Agincourt, Hist. de l'art etc. die Abbildung: Obsèques de St. Éphrem, tableau grec, en détrempe. sur bois. XIe ou XIIe siècle. Rom, Museum Christianum — neuerdings in der erwähnten Arbeit von Kallab vorzüglich abgebildet) trägt und ihn einfach ins Grosse gesteigert hat. Hier wirkt sie trotz aller Einzelmotive, in denen vielleicht eine Erinnrung an die lebendigen Zeichnungen Pietros erhalten ist, kleinlich. Es ist eine willkürliche Zusammenpressung sovieler Szenen, wie sie der Platz erlaubte. Jeder Einheitsfaktor fehlt. Die Anordnung der Szenen ermangelt jeder Perspektive, selbst des Versuches einer solchen. Es ist nicht anzunehmen, dass zu der Zeit, wo Ambrogio das Wesen eines Landschaftsbildes in der Einteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund erkannte, der Bruder mit der erprobten Kraft seiner Phantasie kleinlich am Alten, Konventionellen gehaftet haben sollte. Auch die Einzelheiten der Szenerie sind schwach und verraten einen stumpfen Blick für die Dinge der Aussenwelt. Die Mangelhaftigkeit der architektonischen Teile widerspricht geradezu der eigenhändigen Ausführung Pietros. Hier in Pisa, an bevorzugter Stelle, würde Pietro gewis seine Individualität stärker geäussert haben. — In der Frage nach dem Autor des grossen Werkes hat wol H. Thode, Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIV. Jahrhundert, (Rep. f. Kw. 1888, XI) die entscheidende Antwort gegeben, indem er es im Zusammenhang mit dem „Triumph des Todes" u. s. f. der „Auferstehung Christi" u. s. f. einem pisanischen Zeitgenossen Francesco Trainis zuweist. Für die malerische Ausführung des „Eremitenlebens" nimmt er einen anderen Meister an (S. 13/14 und S. 20). — Vergl. auch J. B. Supino, Il Camposanto di Pisa. Firenze 1896. — Für unsern Gegenstand ist es jedenfalls von Interesse zu sehen, dass bei aller anerkennenswerten Geschicklichkeit in der Wiedergabe des mimischen Teiles der Sinn für die Landschaft noch völlig fehlen konnte, und dass diese besondere Art der Naturbeobachtung im Trecento immer nur der Vorzug einiger begnadeter Weniger war, wie das oben ausführlicher besprochen ist. — Das kleine „Eremitenleben" in den Uffizien zu Florenz ist landschaftlich entschieden reizvoller als das Fresko, doch dürfen wir es deswegen noch nicht unserm Künstler zuschreiben. Mir scheint es überhaupt einer andern Entwicklungsstufe des Trecento anzugehören.

35) Vasari, I, S. 524.

36) Schnaase, a. a. O. VII, S. 436.

37) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. II, S. 312, Anm. 64 und S. 313, Anm. 65 übertreiben den schlimmen Zustand, wenn sie sagen, die Landschaft sei fast ganz neu zu nennen. Das Wesentliche ist doch erhalten, wenn auch Einzelheiten der Ausführung verloren sind.

38) Diese Landschaftsdarstellung ist im Allgemeinen in der wissenschaftlichen Litteratur nicht recht zur Geltung gekommen. Man hat sie geradezu einen „Misgriff" (E. Förster, Beiträge S. 184/85), eine „Folie von allerlei erfreulichen Vorstellungen" (R. Vischer, Sienesische Studien a. a. O. S. 70) genannt. Auch Schnaases Bemerkung (a. a. O. S. 436) „Es ist noch immer mehr ein zum Ablesen bestimmter Vortrag, als ein sinnliches Bild" kann ich nicht unterschreiben, denn gerade die sinnliche Anschauung und Anschaulichkeit habe ich oben als das Wesentliche dieses genialen Werkes zu betonen gesucht. Am gerechtesten verfährt Rumohr mit ihr (Ital. Forsch. II, S. 103), indem er den Nachdruck auf die positive Leistung des Künstlers legt. Wer der genetischen Entwicklung der Landschaftsdarstellungen folgt, wird von dem besprochenen Fresko höchst überrascht sein. Geringschätzung ist nur bei einer retrospektiven Betrachtung möglich. Man kann in Rembrandt den letzten, gewaltigsten Ausdruck der Lichtmalerei bewundern und doch die Anfänge intimer Lichtbeobachtungen bei Jan van Eyck rühmend anerkennen.

39) Dante, Inferno XXXI, 40ff. hält die Riesen, die als Wächter des letzten Höllenschachtes aufgestellt sind, aus der Ferne für die Mauertürme einer Stadt und bezeichnet damit in seiner frappanten Weise den Eindruck.

40) Vasari, im Leben des Buffalmacco erwähnt I, S. 512 einen Mitarbeiter, Bruno di Giovanni, der an dem Ursula-Altar in der Badia di S. Paolo a Ripa d'Arno zu Pisa diese Personifikation Pisas dargestellt habe. — Erst in Vasaris (II, S. 9) Leben des Starnina lesen wir wieder von einer Stadtansicht anstatt einer Personifikation. Es ist das Fresko, das die Florentiner 1406 an der Fassade des Palazzo della Parte Guelfa malen liessen und das unter dem heiligen Dionysius mit 2 Engeln eine Ansicht der Stadt Pisa enthielt, „ritratta di naturale".

Im Anschluss an Ambrogios Bild, das eine ganze Stadt mit ihrem Landgebiet wiedergiebt, sei der Anekdote Erwähnung gethan, die Vasari, I, S. 391 aus der Zeit des neapolitanischen Aufenthalts Giottos erzählt: Der König habe von dem Maler eine Darstellung seines Königreichs verlangt und Giotto ihm mit dem bekannten Scherz geantwortet. Die Forderung des Königs könnte, wenn man die historische Echtheit der Anekdote zugiebt, vielleicht als Beweis dafür gelten, dass derartige Darstellungen, wie die Ambrogios, damals öfter vorgekommen seien. Das aber ist mir unwahrscheinlich. Ausserdem bedeutet „reame" sowol „Königreich" wie „Regierung". Letztere Übersetzung scheint mir richtiger, denn dann entspräche der Wunsch des Königs dem Geschmack der Zeit an Allegorien, und die Lösung Giottos macht auch diesen Sinn so gut wie gewis.

41) Cicognara, Storia della Scultura. II, S. 102. Übersetzung von Rumohr a. a. O. II, S. 101/2.

42) Catalogo della Galleria etc. Siena 1895. S. 36, No. 37 nennt das Bild Maniera di Pietro Lorenzetti. Ausführliche Beschreibung der Szenen.

43) Die bekannte Schilderung des Dreikönigsfestes in Mailand 1336 (Muratori, Script. rer. Ital. XII, S. 1017—1018), die meist auf Gentiles da Fabriano Bild bezogen wird, scheint mir besser auf derartige Darstellungen, wie die oben erwähnte, zu passen. Solche Umzüge fanden überall statt und aus der Schlussbemerkung: Et fuit ordinatum, quod omni anno istud festum fieret" und aus Gentiles Aufenthalt in Oberitalien braucht man keine Folgerungen für Gentile zu ziehen.

44) Wölfflin, a. a. O. S. 8.

45) Thode, Giotto S. 43 und 42.

46) Rumohr, a. a. O. II, S. 56.

47) Sacchetti, Novelle 136.

48) Lanzi, Storia Pittorica. Pisa 1815. I, S. 46.

49) Guida della R. Galleria Antica e Moderna. Seconda Edizione 1893. No. 261: Attribuito a Giotto.

50) Tikkanen, a. a. O. S 11. — Immerhin ist nicht zu vergessen, dass Giotto gerade in S. Croce in der Kapelle der Tosinghi und Spinelli einen Zyklus des „Marienlebens" gemalt hat, der aber untergegangen ist.

51) Das geschieht häufig im Trecento.

52) Philippi Villani Solitarii de origine civitatis Florentiae etc. Liber II: „Masius, omnium delicatissimus pinxit mirabili et incredibili venustate."

53) M. Wingenroth, Beiträge zur Angelico-Forschung. R. f. Kw. XXI, S. 339 datirt den Meister den Stiozzi-Gruft um die Mitte des Jahrhunderts und schreibt ihm die Sylvester-Kapelle in S. Croce und Einiges in Assisi zu.

54) Cicerone, 6. Aufl. S. 519. Doch ist das fraglich.

55) Crove und Cavalcaselle a. a. O. II, S. 26/27 erteilen das Werk einem Meister, der den Lorenzetti sehr nahe steht, desgl. Berenson, S. 51.

56) Thode, a. a. O. Vergl. Anm. 34 dieses Kapitels und J. B. Supino a. a. O. S. 61 ff. der es dem Francesco Traini giebt.

57) H. Hettner, Italienische Studien. 1879. S. 124 ff. erklärt im Zusammenhange mit dem Fresko der Spanischen Kapelle diese Gruppe für Geschöpfe, die die Welt überwunden haben. Die hierauf gestützte scholastisch-symbolische Deutung des ganzen Werkes, die stets Widerspruch erfahren hat, wird zur Unmöglichkeit durch die Verse, die auf dem Rahmen unterhalb der Gruppe stehen und die Supino a. a. O. S. 80, Anm. 1 wiedergiebt:

„Femina vana perchè ti dilecti
d'andar così di vita adorna,
che vuò piacere al mondo più che a Dio,
ai lassa che sentensia tu aspecti"

Die Fortsetzung dieser Verse bringt L. Morpugo bei: Le Epigrafi Volgari in Rima del „Trionfo della Morte". del „Giudizio Universale ed Inferno" e degli „Anacoreti" nel Camposanto di Pisa. — L'Arte, 1899. II, S. 56.

„Se incontenente il tuo cor non torna
Ad confessari spesso d'orgni rio!"

Diesem Doppelterzett auf der Seite links unterhalb der Weltfrohen muss rechts daneben folgendes Epigramm entsprochen haben, von dem freilich das Fresko jetzt keine Spuren mehr zeigt:

„O anima, perchè perchè non pensi
Che Morte ti torrà quel vestimento
In che tu senti corporal dilecto
Per la vertù de' suvi cinque censi,
Col quale haverai eternal tormento
Se qui lo lassi con mortal dilecto?"

58) Max Lohde, Reiseberichte aus Italien. Zeitschr. für bild. Kunst 1870, VII, S. 233 erkennt in diesen Felsen Ähnlichkeit mit denen in der Gegend von Volterra. Es kann sich nur um eine allgemeine und zufällige Ähnlichkeit handeln, die für uns belanglos ist.

59) Ob der Meister dieses Werkes Antonio Crescenzio oder ein Niederländer ist, kann noch nicht bestimmt entschieden werden, da die sizilianische und süditalienische Malerei im XV. Jahrhundert zu sehr unter nordischem Einfluss steht. Die schlechte Anordnung der Figuren im Raum, die an nordische Kupferstecher (z. B. den „Meister der Liebesgärten") erinnert, die ornamentale Behandlung der Wolken, die die Schnörkel der Miniaturmalerei zeigt, das Selbstporträt des Malers links am Rande, das durchaus nordische Züge aufweist, machen die niederländische Herkunft des Künstlers wahrscheinlich. Immerhin deutet der grossartig-monumentale Charakter des Ganzen, sowie der Kontrast zwischen den Krüppeln und Armen links und den Fröhlichen, Reichen rechts auf eine Bekanntschaft des um 100 Jahre älteren pisaner Werkes und seine ideale Wirkung. — Das Werk verdiente eine würdigere Umgebung als den Kasernenhof, in dem es sich befindet. Vergl. Janitschek, Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei der Renaissance. (Rep. f. Kw. I, 365/66.)

60) Schnaase, a. a. O. S. 456. — K. Wörmann, Kirchenlandschaften. Rep. f. Kw. 1890, XIII, 340.

61) Vasari, I, S. 448 und 453.

62) L. Ghiberti, Commentarii. — Cicognara, II, 100.

63) Vasari, I, S. 450.

64) Schmarsow, Festschrift S. 172/73.

65) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. II, S. 255ff. und 210. — Desgl. Wingenroth, a. a. O. S. 342.

66) Crowe und Covalcaselle, II, S. 335ff.

67) Vasari, I, S. 581.

68) Sacchetti Nov. 170. — Cennini, Cap. 86, S. 58.

69) Crowe u. Cavalcaselle, II, S. 64 geben die Decke dem Antonio Veneziano, die dieser vor seinem Aufenthalt in Pisa gemalt haben soll.

70) Hoheslied Salomonis, IV, 12ff. — Hettner, a. a. O. S. 119.

71) Viele Künstler sind als Meister dieser Fresken genannt worden. Taddeo Gaddi, dem sie meist zugeschrieben werden, hat nichts mit ihnen zu thun.

72) Vasari, I, S. 580 und 669 erwähnt, dass Taddeo Gaddi im Kloster La Verna thätig gewesen sei und zwar unter Beihilfe des Jacopo di Casentino.

73) Vasari, I, S. 636 und 641.

74) Schnaase, a. a. O. S. 409.

75) Schubring, Altichiero, S. 114 sagt von diesen Zuthaten treffend: „sie hängen wie kleiner Wandschmuck an der Wand."

[76]) Vasari, I, S. 637 beschreibt ein Fresko Agnolo Gaddis im Carmine mit einer Darstellung der Kindheit der Jungfrau, wo Maria im Kreise kleiner Mädchen ist, deren eins kocht, das andere spinnt oder näht, kurz jedes mit einer Arbeit beschäftigt ist.

[77]) Vasari, I, S. 651.

[78]) Cennino Cenninis Worte Cap. 28, S. 18: „Bemerke, dass die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens das Studium der Natur ist“ verglichen mit seinen Einzelanweisungen, wie man z. B. Wasser malt (Cap. 150, S. 99) oder Bäume und Kräuter (Cap. 86, S. 58), kennzeichnen diesen eigenartigen Zwitterzustand zwischen Naturbeobachtung und Manier.

[79]) Cennini, Cap. 88, S. 59.

[80]) Cennini, Cap. 85, S. 58.

[81]) Cennini, Cap. 87, S. 59 giebt auch hierzu Anweisung, aber nur in allgemeinen Worten.

[82]) Cennini, Cap. 86, S. 58 hat hier eine etwas andere Baumdarstellung im Sinn, die mehr dem Typus älterer Giottisten entspricht. Bemerkungen wie: „Mache immer weniger Blätter, je mehr du zum Gipfel kommst“ und später „gieb dann die Früchte dazu; und auf das Grün setze verstreut auch einige Blumen und Vöglein“ lauten, als seien sie an einen Zimmerdekorateur gerichtet, aber nicht an Künstler.

[83]) Luigi Passerini, Gli Alberti di Firenze. Genealogia Storia e Documenti. Firenze 1869.

[84]) Dante, Purgatorio XXVII, 76—81. — Übersetzung von Philalethes hier zitirt.

[85]) Dies Fresko wird in der Litteratur nicht erwähnt, scheint mir aber Spinellos Stil zu verraten.

[86]) Z. B in Pistoja, S. Francesco befinden sich in Sakristei, Refektorium und einigen Kapellen rechts vom Chor Fresken eines Lokalmalers, der sich durch sinnlose Überfüllung der Szenerien bemerkbar macht. An der Decke der Sakristei befindet sich eine Darstellung der „Weihnachtsfeier in Greccio“, die in einer Holzhütte im Walde vor sich geht, während es uns bei Giotto auffiel, dass er den Vorgang in die Kirche verlegte. — Vergl. Thode, Franz von Assisi, S. 140.

[87]) Das Idyll mit dem heimkehrenden Bauern auf der „Forttreibung der Herden“ wiederholt fast wörtlich Agnolos Motiv auf der „Totenerweckung“.

[88]) Buch Hiob I, 6ff.

[89]) Bartolo di M. Fredi in der Collegiata zu S. Gimignano hat eine Kopie oder vielmehr eine Karikatur dieses Werkes gemalt. — Dass die Zeit sich auch mit anderen und abstrakteren Darstellungen Gottes als Erhalters der Welt begnügte, zeigt Pietro di Puccios Riesenfresko im Camposanto zu Pisa, eine der schlimmsten Zumutungen, die der Kunst von Dominikanern gestellt worden sind.

[90]) Cennini, Cap. 67, S. 46.

[91]) Das vorliegende II. Kapitel dieser Arbeit war bereits in der Niederschrift beendet, als das fünfte Buch der Masaccio-Studien von A. Schmarsow, Kassel 1900 erschien. Es ist absichtlich unterlassen worden, in später hinzugefügten Anmerkungen auf das hoch bedeutsame Schlusskapitel Schmarsows hinzuweisen, das eine Entwicklung der Wandmalerei von Giotto bis Masaccio enthält. Es sollte auf diese Weise bei den mehrfach übereinstimmenden Resultaten dieser Arbeit der Schein der Kopie, bei den abweichenden der des Widerspruchs vermieden werden.

Drittes Kapitel.

Die Anfänge des Quattrocento.

Die Entwicklung der Landschaftsmalerei auf Grund malerischer Elemente: Gentile da Fabriano.

Die Kunst des Quattrocento hat sich nicht rein genetisch aus der des Trecento entwickelt wie etwa ein Fluss, der durch die Aufnahme anderer Bäche und Gewässer allmählig zum Strome anschwillt, sondern energische Geister geboten den immer breiter und flacher dahinflutenden Kunstbethätigungen Halt und griffen in bewusster Reaktion zur letzten Vergangenheit zurück auf die grossen Meister der Vorzeit. Diese Reaktion entstammte nicht der resignirten Erkenntnis, dass es einer Zeit der namenlosen, drängenden Not an der schöpferischen That gefehlt habe, die der Welt die geheimsten Quellen ihrer Wünsche zur Klarheit des Bewusstseins gebracht hätte, sondern sie war das Werk weniger, auserlesener Künstler, die in heiligem Eifer die Kunst den entweihenden Händen, die sie übten, entreissen wollten, die in anderen Jahrhunderten wahlverwandte Geister sahen und im stolzen Gefühle dieser Zusammengehörigkeit aus der fernen Vergangenheit die Wege zu den glänzenden Zielen der Zukunft suchten. Es begann die Zeit, die wir die der Wiedergeburt der alten Kultur nennen. Brunelleschi, der Architekt, und Donatello, der Bildhauer, wanderten nach Rom, um die Reste antiker Herrlichkeit zu studiren, Masaccio aber, der Maler, griff auf Giotto zuruck. Das ist für die Kunst vielleicht der wichtigste Schritt gewesen, denn er bewirkte, dass sie den Charakter nationaler Geschlossenheit behielt. Die Kunst von Giotto bis Rafael ist ein organisches Gewächs; das macht sie so unvergleichlich gross; sie ist von innerer Notwendigkeit

durchdrungen; sie musste werden, wie sie geworden ist. Jeder Versuch einer fremden Okulirung dieser edlen Pflanzung bringt etwas von Zufälligkeit hinein. Botticellis antikische Phantasieen ändern am Gesammtcharakter nichts.

Die Grundstimmung der Trecento-Kunst, soweit sie noch nicht die Anzeichen eines Neuen trägt, war eine heroische, tragische gewesen. Sie hatte nach dem typischen Ausdruck der Passions- und Heiligenszenen gerungen; Giotto und seine unmittelbaren Nachfolger hatten ihn gefunden und in ihren grossen Freskenzyklen dargestellt. Die Handlung, die dort vor sich ging, erfüllte die Phantasie der Beschauer in jener Zeit noch ganz, sie fragten nicht nach dem Ort der Handlung. Aber das Feuer religiöser Begeisterung, von Franz von Assisi entfacht, in Giottos Werken leuchtend, erlosch allmählig im Laufe des XIV. Jahrhunderts, und die Künstler begannen ein weltlich-subjektives Element in die Kunst zu tragen. In der Landschaftsmalerei und den Genreszenen kam es zur Geltung. Blickt man von der Höhe des in sich gefestigten XV. Jahrhunderts auf die zweite Hälfte des Trecento zurück, so erscheint sie wie eine Zeit des Vorfrühlings. Im aufgehenden Lichte der neuen Zeit verschwanden alle Schatten. Man sah jetzt nicht nur das Alte neu, man sah unendliche Perspektiven in ein Neuland der Kultur sich öffnen. Die Kunst hatte den Ruf vernommen, mit Erstaunen betrat sie das fremde und das doch geahnte Land. Das grosse naive Weltschauen, das Merkmal des Quattrocento, begann. Es ist, als sei den Kindern dieser Zeit alles neu gewesen, als reizte sie alles gleichmässig zur Wiedergabe. Es begann die Zeit des Porträts, nicht nur des Menschen, sondern auch der Landschaft, der ganzen Welt der Erscheinungen. Diese naive Freude am Schein, am Äusserlichen, die in Gentile da Fabriano ihren entzückendsten Meister gefunden hat, geht zuweilen bis an Grenzen, die wir kaum mehr verstehen. Diese wahrhaft himmlische Ursprünglichkeit ist es vor allem, die das Quattrocento unterscheidet von den Meistern des späteren Trecento. Aber dies naive Schauen und Wiedergeben musste zur Höhe stilisirender Gestaltung erhoben werden.

Da trat Masaccio auf.

Es war ein verhängnisvoller Zufall, dass zu derselben Zeit, da der zwanzigjährige Masaccio in die Gilde der florentiner Maler trat, der hochgefeierte, von aller Welt begehrte Umbrer Gentile da Fabriano sich gleichfalls in die Lukasgilde zu Florenz eintragen liess, um einen

Auftrag des reichen Palla Strozzi auszuführen. Im Mai 1423 war die „Anbetung der Könige“ fertig und wurde in der Sakristei von S. Trinità aufgestellt. Es war ein zukunftverheissender Augenblick, da Masaccio, der jugendliche Wiedererwecker der Kunst Giottos, staunend vor dem Werk des kindlich-naiven, schönheitsfrohen Umbrers stand und es wie ein ferner Gruss aus der Heimat des heiligen Franz zu ihm tönte. Dies Bild, in welchem gleichsam die ganze Welt ausgebreitet ward vor den Augen des Beschauers, in welchem Sonne, Mond und Sterne ihr geheimnisvolles Lichterspiel trieben, hat einen unvergänglichen Eindruck in Masaccios Seele hinterlassen, der in ihm fortwirkte bis in das wunderbare Licht der „Kreuzigung“ in Rom. Aber es war von entscheidender Bedeutung, dass Masaccio wusste, wie weit er dem weltfrohen Gentile folgen durfte, und dass er in seine Werke die Monumentalität der grossen Kunst rettete, bevor der Sturm der Verweltlichung allenthalben losbrach. Mochte dann im Laufe des Quattrocento der erwachende Weltsinn, dessen Apostel Gentile gewesen war, die illusionsfähige Phantasie der alten Idealisten verlieren, jene Phantasie, die Franzen von Assisi das Weihnachtsfest in Greccio hatte begehen lassen, die Zukunft hatte in den Fresken der Brancacci-Kapelle ein Werk, das gleich einem starken Bollwerk dem illusionsfeindlichen Realismus standhielt; und Michelangelo und seine Zeit erkannten dankbar an, was sie bei Masaccio gelernt hatten. Die Verbindung der weltlichen Kunst Gentiles mit der idealen Masaccios war aber im Beginn des XV. Jahrhunderts die beste Grundlage für eine Formensprache, die der Natur treu bleiben wollte.

Für die Entwicklung neuer Anschauungen in der Kunst dieser Zeit ist es von Bedeutung gewesen, dass gerade um die Wende der Jahrhunderte Künstler auftraten, die nicht den Forderungen Cenninis entsprachen, zwölf Jahre oder mehr in der Lehre eines Meisters zu bleiben. So hatte es der seelige Taddeo Gaddi gehalten, so Cennini selbst, und sie waren denn auch eingerostet in überlieferten, unpersönlichen Anschauungen und Manieristen geworden. Ein Geschlecht von Künstlern stand auf, das nach Beendigung seiner ersten notwendigen Lehrzeit herumzog in der Welt und sich selbst Vorbilder wählte, die ihm zusagten. Der Konservatismus des Trecento, der strenge die Gebräuche des Handwerks wahrte, wich einem kühnen, unternehmungslustigen Individualismus. Es ist daher oft schwer, die Jugendentwicklung eines solchen Künstlers zu bestimmen, da sich in seinen Werken Erinnerungen an mancherlei und verschieden geartete Kunstformen spiegeln. Solch

Meister des Übergangs ist Gentile da Fabriano. Bevor wir aber ihn betrachten, sei eines Künstlers Erwähnung gethan, der in gewissem Sinn sein Vorläufer genannt werden kann, wenn er auch gleichzeitig mit ihm lebte, des Don Lorenzo Monaco.

Lorenzo Monaco hat bisher meist im Verborgenen der Kunstgeschichte geblüht, und es wäre an der Zeit, ihm nähere Betrachtung zu widmen, denn seine Kunst gehört gleichsam zu den Gelenken, in denen der Übergang vom Trecento zum Quattrocento sich bewegt.[1]) Er ist einer der Meister, die plötzlich — und man weiss nicht recht, woher — „gotischer“ werden, als es das ganze XIV. Jahrhundert in Italien gewesen war. Die meisten Beziehungen hat diese gotisirende Formensprache mit Andrea Pisano, vielleicht auch mit den Meistern der Reliefs an der Fassade des Doms von Orvieto. An Andrea Pisano erinnert z. B. der Reliefstil seiner Predellen (die drei Stücke der Akademie zu Florenz ausgenommen) und die Art, wie er die Figuren in den Rahmen einfügt und die Handlung erzählt. Die Komposition der Predella mit der „Anbetung der Könige“ (unter der grossen „Krönung Mariae“ in den Uffizien) verwendet geradezu in giotteskem Stilgefühl die drei Nischen des Hintergrundes für die Umrahmung und Betonung der Gestalten. Im allgemeinen aber wird man behaupten können, dass seine Kunst in der Miniaturmalerei wurzelt;[2]) im Grunde genommen bleibt er auch Illuminator in allen seinen Werken. Das ist von Bedeutung für den besonderen Fall, auf den hin wir seine Kunst prüfen. Er geht nicht von der Wirklichkeitshascherei Agnolo Gaddis aus, dessen Eigentümlichkeiten er in dem Aufbau grösserer Bilder wol annimmt, dessen Gesinnungen er aber nicht teilt. Aus seiner Thätigkeit als Miniaturenmaler erklärt sich auch sein Kolorit. Seine Tafelbilder sollen den Farbeneindrnck eines schönen Blattes in einem Chorbuche machen, daher fällt oft ein Mangel innerer Harmonie auf. Er scheint später eine gewisse innere Verschmelzung der Farbenwerte erstrebt zu haben, ursprünglich aber setzt er sie als lokale Töne neben einander und ist bemüht, durch einen geschlossenen, dunkeln Hintergrund die Potenz der Farben zu steigern, als habe er in jeder einzelnen einen Edelstein, dessen inneres Feuer durch den Schliff erst aufglüht. Diese künstlerische Absicht erklärt bei ihm die Neigung zu hohen, einheitlichen Hintergründen auf den Predellen. Er vermeidet, oben den Himmel oder den Goldgrund sichtbar werden zu lassen und füllt den freien Raum mit seinem schematischen Wald. (Predellen zur „Krönung Mariae“ in den Uffizien,

zur „Verkündigung“ in S. Trinità zu Florenz, „Flucht nach Ägypten“ im Lindenau-Museum zu Altenburg.) Die späten Trecentisten, besonders Spinello Aretino, hatten bereits die Hintergründe immer mehr erhöht, sodass der Himmel fast verdeckt wurde; auf diese Weise konnte man seine Naturbeobachtungen und Genreszenen unterbringen. Lorenzo Monaco dagegen hat malerische Gründe hierzu und offenbart damit höhere künstlerische Empfindung.

Wichtig für seine Beziehung zu Gentile da Fabriano wird sein Miniaturengeschmack in der Bedeutung, die er dem Golde zuerkennt: Gold ist das Element, in welchem seine Heiligen leben, golden müssen ihre Hintergründe sein, goldenes Licht erstrahlt, wo sie weilen. Wie wundervoll entschimmert dem Engel der „Verkündigung“ (in der Akademie zu Florenz) das heilige Licht, das mit feiner Nadel noch in den Goldgrund des Bildes eingeritzt ist. Alles was er malt, entspringt dieser kindlichen Frömmigkeit: Die Kunst ist für ihn nur dazu da, um die Worte der Heiligen Schrift so lieblich und schön auszumalen wie möglich. Die Heiligen sind die Hauptsache, sie müssen auf den Predellen die ganze Höhe des Bildes einnehmen, alles andere ist Hintergrund und unwesentlich. Ihn haben gewis nicht künstlerische Probleme der Entwicklung der Formensprache gequält; er malt, als gäbe es keine andere Möglichkeit, die Heiligen darzustellen. Darum vermissen wir auch jedes Naturstudium. Es muss nur alles schön sein; ob es der Wirklichkeit entspricht, ist Nebensache. So erklärt sich das zierliche Spiel seiner gotisch gewundenen Linien und so der konkave Schwung seiner Felsenumrisse (z. B. in den Aufsätzen über Fra Angelicos „Kreuzabnahme“ in der Akademie zu Florenz, in der grossen „Anbetung der Könige“ in den Uffizien, in Miniaturen der Laurenziana u. s. f.).

Ohne Naturstudium kommt er auch da aus, wo er Architekturen zu geben hat. Den kühnen Anlauf, den das Trecento zur Darstellung von Stadt- und Strassenansichten gemacht hatte, ignorirt er; ihm genügen die kleinen Bauten, die in den geistlichen Schauspielen verwandt wurden. Die Bühne der Mysterienspiele beschränkt auch seine Raumvorstellungen. Dass die weite Welt voll der Schönheit Gottes sei, gewahrte der fromme Mönch nicht. Sein Reich war seine Zelle, sein Klosterhof und sein Chor, wo die heiligen Gesänge zum Preise der Jungfrau erschollen, seine Phantasie die eines weltentwöhnten, einsamen Menschen, dem sich in der Wonne traumhafter Entrücktheit Gebilde der Schönheit offenbaren, deren Heimat nicht diese Erde ist. Wehmütig und

doch seelig bildet er die inneren Gesichte nach und lebt ein Leben, das dem goldenen Lichterglanz des Himmels ahnend naht. Welch Unterschied zwischen ihm und dem heiteren Fra Giovanni da Fiesole, dem die Welt ein Garten Gottes ist, in dem der sündlose Mensch wandeln darf ungestraft an dem ewigen Heil, dem nichts auf Erden so unbedeutend scheint, dass er es nicht doch in seine Werke einflechten könnte!

Daher kommt es, dass Lorenzo überall, wo er den Schauplatz der heiligen Geschichten darzustellen hat, also zumeist in den Predellen, fremden Vorbildern das Nötige entlehnt, ohne durch eigenes Studium der Natur neue Motive hinzuzufügen. Von Agnolo Gaddi stammt der Wald auf der altenburger „Flucht“: Von grauem Grunde, der hinten in Schwarz übergeht, das den Waldesschatten ausdrücken soll, heben sich die dunkeln Stämme ab, von links her matt belichtet. Das Laub ist in breiteren Massen gegliedert mit aufgetupften gelben, fast weissen Lichtern. Die krystallinisch gebildeten, scharf in Schatten und Licht modellirten Felsen haben keine originale Form. Während dieser Hintergrund konventionell ausgeführt ist, trägt die Darstellung der Figuren und Gruppen und der Rhythmus der Farbenverteilung durchaus das Gepräge Lorenzos.[3]) Es ist ein kleines köstliches Bild.

Von Agnolo Gaddi hat er vor allem in Prato gelernt.[4]) Bereits dort war die „Geburt Christi“ (in der Capp. della Cintola des Domes) als Nachtbild aufgefasst, ohne dass der jetzige Zustand des Freskos noch erkennen lässt, ob dabei der Lichtdarstellung ein besonderer Wert beigelegt ist. Hier wird Lorenzo, der Maler des Goldes und der Miniaturen, selbständig, indem er das vom Engel bei den Hirten ausgehende Licht als malerischen Wert in die Gesammtkomposition einführt. Das hat er nicht als Erster gethan, Taddeo Gaddi und andere waren ihm hierin vorausgegangen; aber sie alle hatten es nur als Schmuck, als handgreifliche Zuthat zu einem auch sonst wohlverständlichen Vorgange gefügt. Lorenzo aber lässt es tiefe, alles verhüllende Nacht sein, in die ein Strahl aus himmlischer Höhe fällt und der Engel das Evangelium bringt. Das Licht ist nicht mehr Schmuck, sondern ein notwendiger Bestandteil des Ganzen, ein Mittel der Verdeutlichung und ein durchaus malerischer Faktor. Einem entschlossenen, weltvertrauten Künstler wie Gentile da Fabriano musste bei diesen zahlreichen Darstellungen Lorenzos der Wert klar werden, den das Licht für die Entwicklung der Malerei haben musste, wenn man es nicht nur aus der Phantasie heraus darstellte, sondern offenen Auges Tag und Nacht die Beleuchtung be-

obachtete. Man kann daher sagen, dass erst Lorenzo Monaco das Licht als malerisches Ausdrucksmittel der Zeit zum Bewusstsein gebracht hat, obwol er selbst nicht der Mann dazu war, die Konsequenzen aus seiner Entdeckung zu ziehen. Unter den zahlreichen Darstellungen dieses Motives giebt die grosse „Anbetung der Könige“ in den Uffizien die beste Anschauung: Vorder- und Hintergrund sind getrennt. Der farbenprächtige Vorgang vorn bedurfte eines dunkeln Grundes, deshalb wählte er die nächtliche Szene der „Verkündigung an die Hirten“. Der scharfe Lichteinfall lässt die Hirten wie Schemen aus der Dunkelheit auftauchen. Die Lokalfarben schwinden bei diesem gelben Glanzlicht und nur der Farbeneffekt als solcher bleibt. Das Licht gleitet an Klippen und Schwellen entlang, hebt die Modellirung der Felsen und verschwimmt allmählig in der Nacht. Dies ist der einzige Reiz, den er den phantastischen Formen seiner Landschaft hinzufügt, und wir spüren darin das gleiche Farbengefühl, den gleichen Ausdruck der Frömmigkeit wie auf den „Verkündigungen“, wo der Himmelsglanz des Engels Gabriel mit feinen Strichen in den Goldgrund des Bildes eingegraben ist.

Ein eigenartig feines malerisches Gefühl äussert sich in den Fresken in S. Trinità zu Florenz, wo er in der Darstellung der „Begegnung Joachims und Annas“ einen Nachdruck auf das Landschaftliche legt, der ihn der Schule Agnolo Gaddis nähert und nur in den Landschaftsphantasien auf den drei Predellen der Akademie eine Analogie findet. Links an die bunte, turmreiche Stadt, die den Hintergrund zur grösseren Hälfte füllt, schliesst sich eine Meerlandschaft. Graubraune Felsen, von obenher belichtet, fallen schroff ab. Die tieferen Teile verschwimmen in Dunkel. Hinter der Felsenkulisse wird eine graue Burg sichtbar, von der aus eine rote Brücke über einen grüngrauen Fluss setzt. Am Bildrande links ragt ein roter Turm. Dahinter dehnt sich die grüne Meeresfläche mit einer befestigten Insel in der Ferne. Eigenartig rotgelb fällt das Licht von links her auf dies Eiland. Am Horizont taucht ein Segel auf, wie Ambrogio Lorenzetti es auf seinen Nikolausbildern gemalt hatte. Aus der Genauigkeit, mit der Lorenzo diesem weltlichen Element nachgeht, spricht die Wirkung der späten Gaddi-Schule. Charakteristischer aber für ihn und wichtiger für Gentile da Fabriano ist die Behandlung der Bäume auf der gegenüber befindlichen „Verlobung Mariae“: Von rechts oben, entsprechend dem Platz des Freskos in der Kapelle, fällt helles Licht herein und sondert die Laubmassen des Hintergrundes in goldgelbe Partien, die sich vom graugrünen Schatten

abheben. Es ist ein fast impressionistischer Effekt, der an malerischem Reiz durch das sanfte Blau des Himmels noch gewinnt.

Das Kühnste, was uns an Lichtdarstellungen von Lorenzo Monaco erhalten ist, sind die drei Predellenstücke der florentiner Akademie. Die Erinnerungen an Werke Ambrogio Lorenzettis und Agnolo Gaddis lassen diese Bildchen als Jugendwerke erscheinen. Damit stimmt auch der bei Lorenzo überraschende weltliche Charakter überein, der in den späteren und bedeutenderen Werken einer streng religiösen Einseitigkeit weicht. Erstaunlich ist der malerische Sinn, der sich hier offenbart. Die „Geburt Christi“ zeigt die Gruppe der Eltern und die Hütte rings umschlossen von einer roten Mauer. Gelbliche Felsen ragen hie und da aus dem dunkelgrauen Boden, von denen der eine einen Brunnen, Agnolos bekanntes Motiv, birgt. Ganz vorn am Bildrand vor den Figuren erhebt sich auf schlankem Felsen ein Kastell. Dieser Mangel an Proportion zwischen Landschaft und Figuren, die rücksichtslos in die Miniaturszenerie gesetzt sind, ist aus Werken Agnolo Gaddis bereits bekannt. Während links im Hintergrund der Lichteffekt der Engelserscheinung bei den Hirten in der blauen Nacht zu malerischer Wirkung kommt, taucht rechts in der Ferne aus dunkelbrauner, dämmeriger Finsternis ein hellblau beschienenes Kastell auf einem Berge auf. Das ist die erste Darstellung des Mondscheins in der italienischen Kunst, und es ist charakteristisch, dass sie aus rein malerischem Bedürfnis erfunden wurde. Bläuliches Licht hatte schon Ambrogio Lorenzetti auf seiner „Kreuzesallegorie“ verwandt, um die einzelnen Vorgänge, die sich in der Tiefe des Bildes abspielen, hervorzuheben; aber hier wird die koloristische Feinfühligkeit eines jungen Künstlers schöpferisch, und der Versuch kommt der Landschaft, dem Tummelplatz neuer Einfälle, zu Gute. Trotzdem würde dies Kunststück vereinzelt geblieben sein, wenn nicht Gentile es zu künstlerischer Bedeutung erhoben hätte, indem er es als Einzelmotiv aus der Fülle anderer Beleuchtungen ausschied. Mag Gentile immerhin durch dies Bildchen Lorenzos zu seiner „Geburt Christi“ begeistert worden sein, so wird man doch erst ihn als den Apostel jener geheimnisvollen Lichtmalereien bezeichnen, die von Piero della Francesca und Melozzo da Forlì zur Stanza del' Eliodoro Rafaels führen. Die Predella mit einer Begebenheit aus dem Leben des heiligen Onofrius zeigt eine komplizirte Landschaft im Stile Agnolo Gaddis. Neu in ihr ist die Bethätigung des malerischen Sinnes, der die Höhen in der Ferne beleuchtet, während die Thäler in weich verschwimmendem, schattigem Dunkel

liegen. Die Predella des heiligen Martin ist durch ähnliche malerische Qualitäten ausgezeichnet. Auffallend ist bei diesen Täfelchen die Vorliebe für einzelne Teile der Naturumgebung, die vorn vom Bildrand überschnitten werden und in das Bild hineinragen. Die Entstehung dieser Absonderlichkeit lässt sich im Trecento bereits verfolgen und scheint die misglückte Äusserung einer an sich richtigen Naturbeobachtung zu sein. Wenn man einen bestimmten Punkt einer Landschaft ins Auge fasst, so wird sich stets mehr in das Gesichtsfeld eindrängen, als man wünscht. Steht man auf einem hohen Standpunkt — und die späteren Trecentisten liebten diesen —, so kann ein Baumwipfel oder dergleichen in unser Sehfeld einschneiden. Sollten wir es hier mit derartigen Naturbeobachtungen zu thun haben, so hätten wir ein Beispiel mehr für die Unfähigkeit der späten Trecentisten, Gesichtseindrücke zu stilisiren. Mit ihrem wilden anarchischen Realismus standen sie ja auf dem kindlichen Standpunkt zu glauben, dass alles, was man sieht, auf einmal dargestellt werden könne; sie wollten nichts wissen vom Weglassen des Unwesentlichen, vom Stilisiren. Darum muss man bei ihren Werken auch mit dem guten Willen rechnen anstatt der That. Ein halbes Jahrhundert später benützt wol Piero della Francesca den Bildrahmen aus künstlerischen Gründen, um eine grössere Raumwirkung zu erzielen. Davon kann aber hier noch nicht die Rede sein.

Die Darstellung des Raumes ist mangelhaft.[5]) Lorenzos Bilder wirken flach, und das erklärt sich wol aus seiner Miniatorenthätigkeit. Vergleicht man den Kreis der Heiligen auf der „Krönung Mariae" mit entsprechenden Darstellungen Fra Angelicos, so empfindet man den Abstand. Selbst die Überschneidungen von Figuren durch Kulissen, die wir im Trecento als beliebtes raumgestaltendes Mittel verfolgten, wirkt nicht auf seiner „Anbetung der Könige" als solches. Die Felsen sind als neutraler Rahmen um das farbenreiche Gemälde gelegt. Es kommt ihm nur auf den sinnlich schönen Gesammteindruck seiner Werke an. Wenn sie ihm dazu taugt, so malt er seine Erde wol rosa, grün oder gelb. Eine gute Darstellung des Raumes sagt ihm nichts, sie ist ein Werk der Verstandesthätigkeit, während er mit den Mächten des Herzens, dem Gefühl, dem Geschmack, arbeitet. Zwei seiner Werke offenbaren daher das Wesen seiner Kunst am besten, die „Verkündigung" in S. Trinità und die „Anbetung der Könige" in den Uffizien.

Die „Verkündigung" ist das Bild einer rechten Märchenexistenz: Maria sitzt auf golden schimmerndem Teppich. Die Räumlichkeiten,

in die man schaut, haben etwas Intimes. Ahnungsvolles Halbdunkel ruht auf dem Ganzen. Rechts durch ein kleines Fenster glüht der Goldgrund herein und in der Mitte öffnet sich eine Thür in Marias Garten. Man fühlt die Ruhe, die über ihm lagert. Kein Laut, der die Stille störte. Es ist die feierlichste Stunde des Abends: Die Sonne ist gesunken und für einen Augenblick steht der Himmel in Flammen. Es flimmert und glüht und aus dem Lichtmeer taucht der Engel des Herrn nieder, den Lilienstengel in der Linken, die Rechte erhebend zum Gruss: „Ave Gratia Plena". Das ganze Bild ist auf diese ahnungsvolle Stimmung angelegt, die nur durch das Glühen aussen, die Dämmerung innen und vor allem durch den Blick in den Garten erreicht wird. Zwar sieht man von diesem nur drei Baumstämme und einige Gräser und Blätter als dunkle Silhuetten gegen den Goldgrund; aber es genügt, um die Fülle der Gefühle zu erwecken.

Es ist eigenartig, dass gerade der Maler, der vielleicht der frömmste seiner Zeit gewesen ist, dessen Gedanken fernab von der Heerstrasse der andern gehen, historisch betrachtet, zum Vermittler zwischen dem Trecento und dem weltlich gesinnten XV. Jahrhundert wird. Die Quelle der von ihm ausgehenden Anregungen ist seine Behandlung des Lichtes in malerischer Absicht. Seine koloristischen Neigungen, aus den Miniaturen erblühend, in Tafelbildern sich entwickelnd, in Fresken zur Vollendung gebracht, regten Gentilen da Fabriano an. Schon der dunklere, wärmere Grundton seiner Bilder lässt ihn dem Umbrer verwandt erscheinen und geht über die früheren Florentiner sowie den Fra Angelico hinaus. Aus dem Gedanken, dass seine Heiligen eine Flut des Lichts umgäbe, hatte er Folgerungen auf die Darstellung der Örtlichkeit ziehen müssen, wie wir an seinen Bildern der „Geburt Christi" gesehen haben. Selbst von Ambrogio Lorenzetti, Agnolo Gaddi und anderen bestimmt, muss er es gewesen sein, der in Gentilen wunderbare Schöpfungen anregte. Wie tief aber ist dabei der Unterschied, der den himmlisch gesinnten Lorenzo Monaco trennt von dem irdischen Gentile, dem die Welt so gut gefällt, der alle Schönheiten in ihr aufsucht — denn auch er liebt nur das Schöne —, der sie nicht meidet in mönchischer Abgeschlossenheit. Die Auffassung der „Anbetung der Könige" zeigt, wie beide Meister über die Kunst und über die Welt dachten. Bei Lorenzo Monaco bezieht sich alles auf den heiligen Moment: Die Hintersten gewahren, dass der Stern stehen geblieben ist, diejenigen, die näher sind, staunen beim Anblick des holden Kindleins und sammeln sich in Ruhe zur Anbetung, die Vordersten

neigen sich und knien in Hingebung und Inbrunst. Maria aber ist voll der Ahnung: Sie sieht Könige vor ihrem Kinde knien, sie erinnert sich der Worte, die der Engel der Verkündigung zu ihr gesprochen, sie zieht die Hände zurück von dem Kinde, das selbst und frei den Segen giebt, ihre Augen sinnen in eine ferne Zukunft, wo sie den Sohn den Weg des Leidens wandeln sehen wird — und sie senkt das Haupt. Dieser Augenblick ist der Anfang der Passion Christi. Damit vergleiche man Gentiles weltlich-frohes Bild mit dem bunten Tand einer glücklichen Gegenwart: Maria stützt sorglich mit den Händen das liebe Kind, und



Lorenzo Monaco, Anbetung der Könige.
Tafelgemälde in den Uffizien zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

ihre Mienen malen die Freude und den Stolz der Mutter, deren Kinde eine Ehrung zuteil wird. Es ist ein Quattrocentobild, während in dem Gemälde Lorenzos der hohe Geist der Tragödien Giottos nachklingt, jener Geist, der in den erhabenen Schöpfungen des Cinquecento wieder auflebt. Der Vergleich der beiden Bilder lehrt, dass der Gesammtentwicklung der italienischen Kunst eine gemeinsame Idee zu Grunde liegt, von deren Verwirklichung fernab die Kunst Gentiles und des Jahrhunderts, das er befruchtete, steht. Eine Welt scheint ihn von Giotto und Michelangelo zu trennen, und dennoch gehört auch er ihnen an.

Gentile da Fabriano ist ein Sonntagskind in der Kunst, mit reichen Talenten ausgestattet, mit fröhlichem und dabei schwärmerischem Gemüt ins Leben blickend, mit Aufträgen und Ehren reich belohnt. Er gehört zu den Künstlern, deren Auftreten von keiner bestimmten Kulturentwicklung abhängig zu sein scheint, die an Gefühle im Menschen appelliren, die immer vorhanden sind. Seine Phantasien über die Schönheit der Welt ergreifen uns wie die Melodien Schuberts, von denen man meint, sie hätten schon in uns geklungen, bevor wir sie hörten. Auch die Einfalt und die Umständlichkeit, mit der Gentile erzählt, erinnert an die „himmlischen Längen" Schuberts. Es hat nichts Überraschendes für uns, wenn wir lesen, dass Michelangelo, der doch wahrlich aus anderem Stoffe war, eine fast zärtliche Neigung für die Malerei Gentiles hegte.[6])

Woher stammt Gentiles Kunst? Die Frage ist mit Sicherheit nicht zu beantworten, denn in ihr kreuzen sich Einflüsse aller Art. Er soll Allegretto Nuzis Schüler gewesen sein, aber Allegretto ist bereits 1385 gestorben, als Gentile etwa 15 Jahre zählte.[7]) Immerhin lenkt sich der Blick des historisch Betrachtenden auf diese Schülerschaft, denn wir hören, dass Allegretto 1346 sich in Florenz niedergelassen hat,[8]) also zu einer Zeit, wo Taddeo Gaddi das Haupt der Giotto-Tradition war. Es könnte sein, dass in diesem Aufenthalt Allegrettos in Florenz eine Förderung der später in Gentile so mächtigen Beobachtungsgabe für die Erscheinungen des Lichts begründet liegt. Allegretto, der Provinzmaler, war nach Florenz gegangen, um dort die neuesten Entdeckungen der Kunst kennen zu lernen. Taddeos wuchtige Lichtdarstellungen werden des Eindrucks nicht verfehlt haben, und bei seiner Abgeschiedenheit von den grossen Kunstherden Italiens mag Allegretto später noch oft von den Phänomenen seiner florentiner Jugendzeit gesprochen haben. Wenn Gentile hier auch nicht die Darstellung des Lichts gelernt hat, so kann er immerhin auf die Möglichkeit einer Lichtmalerei gesonnen und daraufhin schon als Jüngling in der Natur nach den Gesetzen von Licht und Schatten geforscht haben. Nach Allegrettos Tode wird er zu Ottaviano Nelli in die Lehre gegangen sein. Ottaviano ist zwar ein behender, erfinderischer Geist gewesen, aber ganz weihelos. Man kann schwerlich abstossendere Malereien sehen als seine Fresken im Palazzo del Governo zu Foligno,[9]) es müssten denn sienesische des XV. Jahrhunderts sein. Mag Ottaviano auch zuweilen Besseres geleistet haben, wie seine *Madonna in Gubbio, so spüren wir doch wenig von ihm in den Werken Gentiles. Grösser scheint der Eindruck gewesen zu sein, den der in Umbrien häufig anwesende

Taddeo di Bartolo gemacht hat. An eine Auffassung der „Anbetung der Könige", soweit sie die Ausnützung des landschaftlichen Hintergrundes betrifft, wie wir sie bei Bartolo di Fredi in Siena sahen, knüpft Gentile mit seinem grossen Werke an.[10]) Vasari berichtet auch von einer Beziehung zu Fra Angelico und dreht dabei das Verhältnis um, als habe Gentile von Fiesole gelernt.[11]) Wenn man wirklich eine Berührung der beiden Künstler in der Zeit des Exils der Dominikaner in Umbrien[12]) annehmen will, so liesse sich wol denken, dass der damals 40jährige Gentile, der schon so grossen Ruhm genoss, dass er sich zu seiner Reise nach Venedig rüsten konnte, den jungen Mönch, begeistert habe. Von einem Einfluss der Kunst des Angelico auf die Gentiles ist durchaus nichts zu spüren. Anders ist es mit Lorenzo Monaco. Eine Verwandtschaft der Kunstsprache liesse sich finden. In der Behandlung des Lichts ist er gewis vorbildlich gewesen für den Umbrer, der in den Werken Lorenzos endlich erfuhr, was Lichtdarstellung sei. In direkte Abhängigkeit ist Gentile auch hier nicht geraten, aber er wusste empfangene Anregungen sich zu assimiliren und in ihm schöpferisch wirken zu lassen.

Wann seine Wanderzeit begonnen hat und wann man sich die Bekanntschaft mit den Werken Lorenzo Monacos denken soll, wissen wir nicht. Jedenfalls muss es vor 1411 gewesen sein, wo wir ihn aller Wahrscheinlichkeit nach in Venedig zu suchen haben.[13]) Sein Siegeszug beginnt. Seit Giotto ist Gentile der erste, der von Landschaft zu Landschaft durch ganz Italien gerufen wird, der überall, wo er wirkt, die Keime lokaler Kunstthätigkeit hinterlässt. Er ist der erste in der Reihe der Wanderkünstler, die jetzt beginnen, Italien zu durchziehen, um dem allseitigen Verlangen nach individuellen Kunstschöpfungen zu genügen. So sind später Donatello, Alberti, Perugino und andere thätig. Gentile steht an der Spitze einer neuen Entwicklungsreihe,[14]) nicht wie Lorenzo Monaco am Schluss einer alten. Gentile gehört zu den Ahnherren nicht nur der umbrischen, sondern auch der venezianischen und in gewissem Sinne auch der florentinischen Malerei. Es war in Florenz die günstigste Zeit für seine Wirksamkeit, als er 1421 in die dortige Lukasgilde eintrat und 1423 mit seiner grossen „Anbetung der Könige" die allgemeine Bewunderung erregte.[15]) Die Kunst des Trecento war überlebt, die Plastik und die Architektur begannen, neue Ideale zu proklamiren, die Malerei allein war noch unentschlossen. Masaccio, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, sie alle waren noch mit keinem grossen Werke aufgetreten, sie bereiteten sich noch vor auf die Zeit, die sie erfüllen sollten. Gentile

muss damals von wahrhaft souveräner Bedeutung in Dingen der Malerei gewesen sein, und es ist die ärgste Verdrehung der Thatsachen, wenn man Gentilen den Vorwurf macht, er habe sich nicht genug um die florentiner Neuerungen gekümmert. Diese Neuerungen in der Malerei waren noch gar nicht vorhanden! Ohne Überschätzung darf man es aussprechen: Erst Gentile hat dem Zustand der Unentschiedenheit ein Ende gemacht, erst er hat den florentiner Malern zu Bewusstsein gebracht, welche Wege die Kunst einschlagen könne! Seine „Anbetung der Könige", die uns heute so idyllisch anheimelt, muss damals ungeheuer gewirkt haben, sie war das Ereignis des Tages. Mag sich später Masaccio gegen diese laute Überfüllung des Bildes reaktionär verhalten haben: auch der Widerspruch, den ein Werk erweckt, wirkt fördernd, wenn durch ihn namenlose Gefühle zur Klarheit des Bewusstseins kommen.

Unsere Aufgabe ist es, ihn da zu verfolgen, wo sich in seiner Kunst ein frisches befreiendes Naturgefühl ausspricht. Spuren dieser neuen Gesinnung trägt bereits die „Krönung Mariae" mit den vier Heiligengestalten auf den Flügeln in der Brera zu Mailand, die wir für Gentiles frühestes Werk zu halten haben.[16]) Die vier Heiligen auf den Flügeln sind in träumendes Sinnen verloren, als vernähmen sie aus der Ferne die Lieder, die zum Preise der Himmelskönigin von der Engelschaar auf dem Mittelbilde angestimmt sind. Ihr Fuss haftet noch an dieser Erde, doch es ist kein schroffer Felsenboden mehr oder kostbares Gewebe, wie es das Trecento liebte, sondern der zarteste Blütenteppich ist unter ihre Füsse gebreitet. Da wachsen die lieblichsten Blumen nebeneinander, nicht Rosen und die stolzen Pflanzen fürstlicher Gärten, sondern die kleinen, unscheinbaren, die der Schritt des unachtsamen Wanderers knickt, denen nur der Blick eines sich liebevoll in die Natur versenkenden Gemütes Aufmerksamkeit schenkt. Dieser Blumenteppich spricht ebenso laut vom Charakter Gentiles, wie der schwärmerische Blick seiner Heiligen. Altertümlich mutet an diesem Bilde noch das Fehlen der Perspektive im Boden an, in welchem die Blüten über einander gemalt sind anstatt hinter einander, und so das Ganze ein flaches, zweidimensionales Aussehen bekommt. Die Beachtung, die er bereits auf diesem Jugendbilde den Blüten des Feldes schenkt, erinnert an den Rahmen des grossen Altarwerks in Florenz, wo diese Neigung ihre höchste Vollendung erhält.

Der gleiche Teppich spannt sich auf dem köstlichen Bilde in Berlin unter dem Thron der Jungfrau. In eigenartig ornamentaler Weise bringt er vorn zu Seiten des Fussgestells zwei schlanke Lilienstengel an,

deren glänzende Blüten nach den Seiten nicken. Sie sind mit grösstmöglicher Naturtreue wiedergegeben, auch sie Porträts nach dem Leben wie der Stifter zur Linken. Hinter der Madonna erheben sich zwei Bäume, rahmenartig ihr Haupt umgebend, Bäume, wie sie das Trecento liebte; aber an Stelle der gewohnten Früchte schimmern aus dem Dunkel des Laubes die Halbfiguren kleiner Engel mit winzigen Instrumenten. Das bläst und geigt und harft und jubilirt zum Lobe der Mutter und des Kindes. Im Trecento hatten die Vögel starr und nur als Dekoration auf den Zweigen der Bäume gesessen, jetzt erhalten sie gleichsam Seelen, und die leblose Natur wird lebendig und gewissermassen personifizirt in diesem Engelchor, der die buschigen Kronen erfüllt. Auch das ist Naturgefühl. — Und wenn er nicht Bäume und Blüten auf grünen Wiesen malt, so schlingt er doch wenigstens einige Rosenranken um den Sitz der Jungfrau (Perugia, Pinakothek) oder lässt Granatzweige sich durch das Schnitzwerk ihres Thrones ziehen (*Madonna in New-Haven).

Das schönste und bedeutsamste Zeugnis seines Naturgefühls bildet jedoch seine „Anbetung der Könige“ in der Akademie zu Florenz. Der epische Sinn der Toskaner für das Geschehen und Werden einerseits, sowie der Anblick geistlicher Umzüge andererseits[17]) hatten es mit sich gebracht, dass man in den Hintergründen der Bilder die verschiedenen Episoden der Darstellung malte: man wollte nicht nur sehen, wie die drei Könige das Kind anbeteten, sondern auch, wie sie dazu bestimmt worden waren, und was alles sie auf ihrer Reise erlebten. Die als Hauptmoment vorn dargestellte Anbetung gewinnt durch diese Vorgeschichte ungemein an Bedeutung, indem sie den Schluss einer langen Entwicklung bezeichnet. So hatte Giovanni da Milano z. B. auf einer Predella des Altarwerkes in der Rinuccinikapelle sie darstellen lassen im lauten, burlesken Ton, der dem Maler dieser Altarstaffeln eigen ist, und so hatte Bartolo di M. Fredi an das geistliche Schauspiel angeknüpft. Von der Zeitströmung beeinflusst, hatte auch Lorenzo Monaco den Hintergrund seiner „Anbetung“ mit der Szene der Hirten bereichert. Gentile zieht aus dieser Illustration der Sacra Rappresentazione für die Malerei die richtige Folgerung, indem er die Landschaft des Hintergrundes und alle Szenen, die sich in ihr abspielen sollen, ins Bildliche übersetzt, d. h. mit den Gesetzen des malerischen Stiles in Einklang bringt. Bartolo di Fredi hatte lediglich den Zug der Könige und seine Erlebnisse dargestellt und einige ungeschickte Kulissen darum verteilt, die einer Land-

schaft gleichkommen sollten. Gentile, der Maler, lässt dagegen seine Phantasie angeregt werden durch den Anblick einer weiten, hügeligen Landschaft, durch die ein fürstlicher Reiterzug mit seinem Tross sprengt. Indem seine künstlerische Imagination von einem belebten Landschaftsbilde ausgeht, dichtet er die vom geistlichen Schauspiel erhaltenen



Gentile da Fabriano, Anbetung der Könige.
Tafelgemälde in der Akademie zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

Eindrücke um und passt sie einer möglichst wahrheitsgetreuen Darstellung der Natur an. Gentile wird Landschaftsmaler.

Das Format des Bildes ist ungewöhnlich, denn es schliesst oben in drei Halbbogen ab, deren jeder einen Augenblick der Vorgeschichte

enthält: Die Erscheinung des Sternes mit dem daran schliessenden Aufbruch der Könige, dann der Zug auf Reisen, zuletzt der Einzug in Jerusalem und der Auszug. So stellen die drei Bilder oben in den Halbbogen gewissermassen drei Predellen in der Höhe vor. Diese reiche Ausnützung des Hintergrundes mit der Fülle seiner poetischen Ausdichtungen findet seine Fortsetzung in Benozzo Gozzolis berühmter Kapelle des Palazzo Riccardi, wo die Wände des ganzen Raumes ausgeschmückt sind mit dem fröhlichen Treiben eines medicäischen Jagdzuges. Auf Gentiles Gemälde dagegen nimmt die Anbetung den Hauptplatz ein und füllt die ganze Breite der Tafel bis über die halbe Höhe des Gesammtwerkes. Die schroffe, unorganische Trennung in Vorder- und Hintergrund, wie Agnolo Gaddi und andere sie übten, ist noch beibehalten. Es ist die Unfähigkeit, den Mittelgrund zu gestalten.[18])

Der erste Halbbogen zeigt auf einer Anhöhe die drei Könige, denen der Stern erscheint. Am Fuss des Hügels zur Linken wartet die reisige Schaar auf ihre Führer, während die reich gezäumten Rosse der Fürsten noch grasen. Rechts weiter vorn vertreiben sich einige Kriegsknechte die Zeit mit Ringkampf. Hinter ihnen senkt sich der Boden und lässt den Blick über Felder zu einer befestigten Stadt gleiten, die am Fuss eines Hügels unter dem Schutz einer Burg ruht. Mit ihrem linken Flügel berührt sie das Meer, das hier, von Höhen eingerahmt, in einer Bucht den Schiffen einen Ankerplatz gewährt. Auf den Wellen segelt ein Schiff. Der Meereshorizont schliesst mit einer leichten Kurve gegen den Himmel das Bildchen. Während diese erste Landschaft einen Blick gleichsam in die ganze Welt eröffnet, konzentrirt sich die zweite auf einen Ausschnitt aus dem Universum: Der Zug bewegt sich auf einer Strasse, die von links nach rechts führend einen Bogen macht und in der Mitte in die Bildtiefe und empor zu einer auf der Höhe liegenden Stadt steigt. Rechts von der mit geringem Strauchwerk eingefassten Strasse jagt ein aufgestörtes Reh über die Furchen eines Feldes dem nahen Gehölz zu, während weiterhin eine Gänseherde in einer Hürde auf dem Felde lagert. Links vom Wege breitet sich welliges Gelände aus, das durch Hecken und Bäume in einzelne Felder geteilt ist. Hier wird Weinbau getrieben. Ein tüchtiger ummauerter Brunnen sorgt für Bewässerung. Im Hintergrunde, dicht vor dem Stadtthor, liegt ein Gehöft. Das nach hinten zu ansteigende Land setzt mit einer weichen, mehrfach geschwungenen Umrisslinie gegen den Himmel ab. Diese Landschaft ist einfacher aufgebaut als die erste und entspricht mehr

der Wirklichkeit. An Bedeutung der Linienführung ist die dritte Landschaft die schwächste. Es ist felsiger, unnatürlich geformter Boden, auf dem die Mauern der Stadt sich erheben. Die Strasse, die rechts wieder aus dem Thor herausführt, senkt sich und durchschneidet in kühnem und perspektivisch verfehltem Bogen den Mittelgrund. Würden nicht die Gebüsche, die den Weg einfassen, diese Überleitung verdeutlichen, und würden nicht die Köpfe der Reisigen in diesem Hohlpass sichtbar, so würde man schwerlich erkennen, dass der Künstler hier eine Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund beabsichtigt hat. Wir wollen diesen verfehlten Versuch ausser Acht lassen und uns auf die Betrachtung des Hintergrundes allein beschränken. Nicht als Zeichner oder Plastiker sucht Gentile hier die Landschaft zu gestalten, sondern als Maler. Er legt nicht besonderen Nachdruck auf den Umris seiner Landschaftsformen, er sucht nicht durch Kulissen und ähnliche, dem Trecento geläufige Kunstmittel die dritte Dimension darzustellen, sondern er hat den Organismus der Erdoberfläche erkannt, er weiss, dass Hügel mit einander zusammenhängen wie etwa die Knochen des menschlichen Körpers unter den schwellenden Muskeln. Wol dienen die Hecken auf dem mittelsten Bilde, die einst Ambrogio Lorenzetti schon dargestellt hatte, zur Raumverdeutlichung, und es ist wahrscheinlich, dass Paolo Uccellos Vorliebe für dieses Perspektivmittel von hier stammt und dass Gentile damit anregend gewirkt hat bis in die Landschaften des grossen Andrea Mantegna. Aber diese Hecken zeugen nicht so von Naturbeobachtung, wie das Verhältnis der einzelnen Teile der Landschaft zu einander, die vorn gross und plastisch sind, nach hinten mehr malerisch in der Fläche verschwinden, bis sie zuletzt als Silhouette vom Himmel sich abheben. Die Figuren freilich wirken in dieser Umgebung noch zu gross, wenn auch das Streben nach einer gewissen Perspektive vorhanden ist.

Das Wichtigste aber in diesen Landschaften ist die grossartige Sicherheit, mit der Gentile das Licht in ihnen zur Geltung bringt. Auf dem Bilde links kann man das weniger bemerken, denn hier liegt der Reiz in der Fülle des Gegenständlichen und dem Blick auf die Meeresbucht; aber das mittelste Bogenfeld und besonders das rechte zeigen bereits Vorahnungen der Lichtwunder auf den Staffelbildern. Auf der „Reise der Könige“ scheint Gentile den Wolkenschatten auf hügeligem Boden haben darstellen wollen. Der Vordergrund glänzt in vollem Lichte, das über das Feld flutet, noch die ersten Schritte des nächsten,



Gentile da Fabriano, Ausschnitt aus dem Altarwerk in der Akademie zu Florenz „Die Anbetung der Könige“.
Nach Originalphotographie von Alinari.

niedriger gelegenen Feldes hell aufschimmern lässt und dann versiegt im Schatten, um erst weiter hinten kurz vor den weissen Mauern der Stadt aufzuleuchten. Malerisch reizvoll ist der Unterschied zwischen dem hell beschienenen Gehöft zur Linken und der dunkleren rechten Hälfte. Wie klar heben sich auch die über die Felder verstreuten Bäume von dem hellen Boden ab. Die Gliederung einer Landschaft in grosse Licht- und Schattenmassen, die selbst Ambrogio Lorenzetti noch nicht gekannt hatte, musste anregend auf die Folgezeit wirken. Noch intensiveres Studium der Beleuchtung verrät das Bild rechts. Es ist von dem Stern, der den Königen vorangeht, als dem einheitlichen Lichtpunkt aus konstruirt. Die Reiter werfen dementsprechend Schlagschatten nach links, während die Zinnen und Häuser der Stadt sich in Hell und Dunkel teilen. Am auffallendsten wirkt diese Beleuchtung bei dem Bäumchen an der Stadtmauer, dessen Blätter grell von links her belichtet werden und ihren Schatten auf die weisse Mauer fallen lassen. Diese gewissenhafte Lichtführung übt Gentile jedoch nur in der Landschaft, während er die bunten Farben der Gewänder vorn durch keine Schattenmalerei trüben mag.

Die „Anbetung“ selbst ist von einer schier unübersehbaren Mannigfaltigkeit. Sie atmet volle Harmonie des Seins und ist eine Idealdarstellung glänzender Fürstenpracht, vergegenwärtigt durch ein Geschlecht schöner, friedlicher, glücklicher Menschen, das sich versammelt hat, um dem unschuldigen Kindlein seine Huldigung zu bringen. Es ist ein Märchenbild. Und wie sich im Märchen das Wunderbare mit den ewig wiederkehrenden Zügen des täglichen Lebens vermischt, so muten hier die naiven, dem Tage abgelauschten Beobachtungen in all der goldschimmernden Pracht herzlich und gewinnend an: Ein Diener nimmt dem jungen König die Sporen ab, damit sein Schritt das Kind nicht erschrecke, die Freundinnen Marias äussern unverhohlen ihr Erstaunen über die reichen Gaben, und selbst Ochs und Esel im Stall werden aufmerksam auf den Vorgang.

Das zerfallende Gemäuer, das den Aufenthaltsort der heiligen Familie bildet, gehört seit diesem Bilde Gentiles zu der typischen Szenerie der „Anbetungen“ und entwickelt sich im Laufe des XV. Jahrhunderts bei dem steigenden Interesse für die Reste antiker Bauten in Rom zu jenen glänzenden Palasttrümmern, die wir auf Werken Lionardos, Botticellis und Filippinos bewundern. Aus kleinen Anfängen im Trecento bereits beginnend, steigert sich diese antiquarische Neigung und wird zur

„Ruinensentimentalität“, wie sie Burckhardt uns schildert als eins der eigenen Merkmale der Kultur der Renaissance.[19]) Die byzantinische und die von ihr beeinflusste Kunst pflegte die „Geburt Christi“ in eine Höhle zu verlegen; Giotto bereits errichtete vor diesem Felsenunterschlupf eine Art Hütte, während er bei der „Anbetung der Könige“ eine glänzende Architektur als Hintergrund für Maria wählte. Aber schon zur Zeit Taddeo Gaddis sehen wir die Architektur als Szenerie der „Geburt“ verwandt und zwar als rotes, zerfallendes Haus.[20]) Offenbar entspringt hier noch die Anbringung einer Ruine dem religiösen Gefühl, während sie dann bei Gentile da Fabriano als glückliches malerisches Motiv verwertet wird. In diesem Sinne wird es dann von der Folgezeit aufgefasst und den Formen der sich entwickelnden Renaissancearchitektur entsprechend ausgestaltet.

Mit dieser „Anbetung“ hat Gentile ungeheuren Eindruck auf seine Zeit gemacht, wie wir an Masaccio sehen werden. Aber auch die Art seines Vortrages gefiel so ausserordentlich, dass Sienesen sich fanden, die sie kopirten (z. B. Benvenuto di Giovannis scheussliches kleines Bild in Altenburg), Masolino ihm entsprechende Details entnahm (Chor der Collegiata zu Castiglione d'Olona), und Antonio da Murano (in seinem grossen Bilde zu Berlin) in der Darstellung des Goldes, der Prachtentfaltung und überhaupt der ganzen Märchenexistenz dem Vorbilde Gentiles nacheiferte und so den Typus des Umbrers nach Venedig übertrug.[21]) Man empfand deutlich, dass dies Bild einen Grenzstein in der Entwicklung der Kunstanschauungen bedeute, dass die Wendung zum Naturalismus vollzogen sei und es kein Zurück mehr geben werde. Wol war dies „alte romantische Land“ völlig aus der schöpferischen Phantasie eines genialen Künstlers entstanden, aber die Mittel, wie er es vergegenwärtigte, waren neu. Alle Maler — wenige Sienesen ausgenommen — waren bisher von einer Art Bühnenanschauung ausgegangen, sie hatten nur das Verlangen gehabt, die dort geschaffenen Räume wiederzugeben und wenn möglich, zu erweitern. Noch Lorenzo Monacos ungefähr gleichzeitige „Anbetung“ bezeugt das. Jetzt aber schüttelte Gentile alles ab, was an die Kulissen des Trecento erinnern konnte und schuf ein Land, darin zu reiten und zu jagen eine Lust sein sollte. Das einzige Vorbild, das Gentile gehabt haben könnte, ist Ambrogio Lorenzettis grosses Fresko in Siena; denn einen Einfluss der wesentlich ungelenkeren flandrischen Miniaturen müssen wir wol ausschliessen. Aber die Landschaft Ambrogios ist trotz aller erstaunlichen Originalität pedantisch und befangen im Aufbau im Vergleich mit der

Schöpfung Gentiles, über der die Sonne scheint und Wolkenschatten fliegen. Ambrogio hatte gewissermassen nur die Abstraktion einer Landschaft gegeben, bei Gentile wird sie lebendig, aus Begriffen und Worten ist Poesie geworden. Damit ist der wirklichen Landschaftsmalerei die Bahn erschlossen und ihr Siegeszug beginnt.

Gentiles Bedeutung als Landschaftsmaler tritt in den beiden in Florenz befindlichen Predellen des grossen Altarwerkes noch schöner hervor. Hatte auf der „Anbetung“ die Verbindung des Hintergrundes mit dem Vordergrund Schwierigkeiten bereitet, so ist der Genuss der Staffelbildchen ungetrübt durch eine solche technische Unebenheit. Die „Geburt Christi“ ist lediglich als Lichtproblem aufgefasst:[22]) Es ist eine kalte Winternacht. Da wird das Kind geboren, und ein überirdisches Licht geht von ihm aus, das bald die ganze Welt erhellen wird. Es ist bewundernswert, mit welcher Kunst Gentile die Beleuchtung beobachtet hat, wie die Lichtwellen sich an den scharfen Kanten der Höhle brechen und im Innern derselben versiegen, wie sie das Haus zur Linken in Hell und Dunkel gliedern und wie sie rechts mit den kahlen Zweigen eines Bäumchens spielen und in der Ferne im Geäst eines zweiten verschwinden. Dieser kleine Lichtkreis umgiebt wie ein zweiter Heiligenschein das Glück Marias. Ringsum herrscht schweigende Nacht, und Mond und Sterne wandeln ihre Bahn am Himmel. Aber schon taucht der Engel des Herrn nieder zu den Hirten des Feldes und bringt ihnen die frohe Botschaft. Rechts oben in einer Hügelsenkung sehen wir für einen Augenblick vom Strahlenglanz des Himmelsboten erhellt die Hirten mit ihrer Herde. Die Konsequenz der Wirkungen der Lichtquelle vorn und des Lichteinfalls hinten zeigen die malerische Absicht, die bei dieser Komposition bestimmend gewesen ist. Die Linien der Landschaft sollen nicht hervortreten, sie sind so ruhig und unauffällig wie möglich gegeben, damit die Aufmerksamkeit einzig dem Licht gelte. Die Entfernung zwischen der vorderen und hinteren Szene ist in der Dunkelheit der Nacht unerkennbar und der landschaftliche Mittelgrund auf diese Weise gut umgangen. Das Licht wirkt hier raumbildend, ein grosser Fortschritt über Lorenzo Monaco hinaus.

Gentiles Verhältnis zu seinem Gegenstande wird ganz klar auf seinem Meisterwerk, der „Flucht nach Ägypten“. Die Figuren nehmen nicht mehr die ganze Höhe der Predella ein, wie bei Lorenzo Monaco, sondern lassen die Umgebung voll zur Geltung kommen. Für Gentilen ist alles von gleichem Wert, die heiligen Gestalten und die Landschaft.

Das ist die Art des Quattrocento. Dies winzige Bild zeigt seine ganze Grösse und die geniale Naivität seiner Naturanschauung. Wäre nur dies eine Werk Gentiles erhalten, so würde man ratlos wie vor einem Wunder stehen. Die Bekanntschaft mit seinen anderen Gemälden hilft uns das Rätsel lösen und lässt es uns als die Krone seiner Schöpfungen erscheinen: Der kleine Zug bewegt sich von links her auf der Strasse, die rechts durch eine Thalsenkung ins offene Feld und zur Stadt führt. Granatbäume, Büsche und Feldblumen wachsen am Rande des Weges und bilden hinter der Gruppe von Mutter und Kind einen dunklen Grund, so dass sich die Gestalten nicht gegen den koloristisch weniger wirksamen braungelben Hügel abheben, der in der Mitte bis fast an den unteren Bildrand grenzt. Links von diesem Hügel streift der Blick über andere Berge mit Städten, über wohlbebaute Felder, die perspektivisch vorzüglich gegeben sind in der Weise, wie sie sich den Hügellehnen anschmiegen, über grünende Pflanzungen bis in die schimmernde Ferne, wo, kaum noch für das Auge erkennbar, ein Städtchen auf der Höhe liegt. Folgt man der Richtung der Strasse nach rechts, so blickt man über ein Gehöft zu einer Stadt, die mit ihren reichen gotischen Bauten im Schutze ihrer Mauern, Türme und Zinnen prunkt. Sie liegt am Rande einer fruchtbaren weiten Ebene, die durch Hecken in einzelne Felder geteilt ist und von schattigen Strassen durchzogen wird. Gleich die erste Baumallee, die sich direkt in die Bildtiefe erstreckt, zeugt von ausserordentlichem perspektivischen Können. Stattliche Villen erblickt man in der Ferne und auf steiler Höhe ein stolzes Kastell. Bis in die weite Ferne vermag der Blick zu schweifen, wo er noch einzelne Höhenzüge unterscheidet. Der Charakter der italienischen Landschaft ist gut getroffen. Man fühlt sich an die Gegenden von Siena und San Gimignano erinnert, wenn auch hier noch nicht die Absicht eines bestimmten Landschaftsporträts vorliegt.

Rein als Gegenstand und Zeichnung angesehen, enthält dies Bild schon alles, was Masaccio und Fra Angelico in ihren besten Werken später gegeben haben. Aber die Vortrefflichkeit dieser Dinge im Allgemeinen vergisst man völlig über der Kühnheit der Lichtbehandlung. Die Beleuchtung ist konsequent durchgeführt, wenn auch noch etwas phantastisch. In der linken Bildecke steht die Sonne am Himmel als massiver goldener Knopf, der einen goldenen Strahlenglanz um sich verbreitet. Die Felder und Bäume zur Linken sowie der Hügelzug mit der Stadt in der Höhe erglühen im Morgensonnenschein. Um das



Gentile da Fabriano, Flucht nach Ägypten.
Predella zur „Anbetung der Könige" in der Akademie zu Florenz. Nach Originalphotographie von Anderson.

innere Leuchten der Farben zu erreichen, hat der Künstler diese ganze Seite des Bildes mit Gold untermalt und mit trockenem Pinsel gelbliche und hellgrüne Töne aufgetragen. Diese Malerei hat nichts mehr von Zeichnung und plastischer Modellirung, sondern sucht durch weiches Tupfen die „Morbidezza“ der Luft des frühen Tages darzustellen. Wir verstehen bei diesem Bilde vollkommen, wie jubelnd sich das Gefühl Gentiles über die Schönheit der Natur äussern und er seiner Zeit die Augen öffnen wollte und rufen: Sieh, so ist es! In der Geschichte der Kunst aller Zeiten giebt es nur wenige Werke, die uns so in die innersten Tiefen der Seele des Künstlers blicken lassen, als wären wir gegenwärtig und hielten Zwiesprach mit ihr. Es sind die Schöpfungen, wo die Idee des Künstlers über das Vermögen der Kunst hinausgeht und den zähen Gesetzen der Materie zu erliegen droht. So ergeht es uns vor Donatellos Kanzeln von S. Lorenzo, wo der greise Meister zum letzten Male zu uns spricht und die Formen des Reliefs zu zerbrechen scheinen unter der Übergewalt der künstlerischen Intentionen. So ergeht es uns vor den letzten Werken Rembrandts, wo keine Farbe mehr ausreichen will für das Licht und die Kraft, die er in der Natur erblickt. Und so ergeht es uns bei Beethovens neunter Symphonie, wo das Ringen der Instrumente erst befreit wird durch den Ton der menschlichen Stimme. Bei Gentile da Fabriano wird dieser Zwiespalt zwischen Wollen und Können nicht zum herben tragischen Konflikt, aber er wird bereits angedeutet. Den Versuch, die Sonne des Tages im Bilde darzustellen, hat erst Turner wieder gemacht, und auch augenblicklich ist es eins der interessantesten Probleme der Malerei, dem besonders in Frankreich die Mühe der jüngsten Künstlergeneration gilt. Gentile wurde zu seinem köstlichen Wagnis durch sein frisches Naturgefühl sowol, wie durch sein feines Empfinden für koloristische Abtönungen veranlasst. Das erkennen wir an der Art der Beleuchtung der rechten Bildhälfte. Hier hat die Morgensonne noch nicht die Höhen überstiegen, und das Thal ist in ein kühleres, mehr bläuliches Licht gehüllt, während der Morgenwind den Nebel in lange Streifen auflöst. Die geniale Naivität, mit der dies Bild der „Flucht“ als Ganzes entworfen ist, lässt jeden Tadel verstummen, der sich an Einzelheiten halten möchte. Niemals wieder ist das Lichtproblem so traumhaft bestrickend gelöst worden.[23])

Bei der Betrachtung des ganzen Werkes muss es auffallen, dass Gentile für die Baumarten, deren stilisirende Formen den späteren Florentinern besonders sympathisch waren, wie Cypressen, Tannen, Lorbeer-

bäume, kein Interesse zeigt. Er liebt die malerischen Laubbäume mehr und verstreut sie in feiner koloristischer Absicht über seine Landschaften. Dagegen gilt all sein freudiges Studium der Natur den Blumen der Felder. Wir sind ihnen bereits in früheren Bildern begegnet, aber er bringt sie auf seinem grossen Altarwerk in einer Weise an, die zeigt, wie es ihm bei dieser mühsäligen Arbeit nur um die eigene Befriedigung, nicht um die Anerkennung der Menge zu thun war: In mehr als 20 Feldern des grossen gotischen Rahmens bringt er je eine Blütenart auf schwarzem Grunde an: Nelken, Veilchen, Anemonen, Winden, Bohnenblüten u. s. f. Die miniaturhaft feine Ausführung dieser Studien wird von keinem Niederländer übertroffen. Deutlich spricht aus diesen unscheinbaren und doch so wertvollen Malereien der angeborene Natursinn Gentiles. Es ist wahrscheinlich, dass er in dieser Blumenliebhaberei durch die wissenschaftlichen Studien seiner Zeit bestärkt worden ist. Wissen wir doch von Antonio Veneziano,[24]) dass ihn die Kräuter und Pflanzen so interessirten, dass er die Malerei aufgab und Mediziner wurde. Überhaupt waren die Pflanzenstudien der Zeit mehr nützlicher Art, wie z. B. das in Oberitalien entstandene „Hausbuch der Cerruti" beweist.[25]) Derartige „Hausbücher" waren populäre Gesundheitslehren mit Abbildungen von allerlei Pflanzen und wol auch dazwischen gestreuten Genreszenen. Bei den Pflanzen liegt dabei meist der Nachdruck auf den Früchten, während Blätter und Blüten undeutlicher sind. Aus Flandern kam die Anregung hierzu, und auch das „Hausbuch der Cerruti" zeigt sich vom Norden beeinflusst. Inwieweit Gentile bei seinem zehnjährigen Aufenthalt in Oberitalien mit den Ländern jenseits der Alpen in Berührung gekommen ist, wissen wir nicht; wol aber haben wir Kunde von einem Deutschen, der sich unter den Gesellen des Meisters befand.[26]) Doch es ist nutzlos, diesen Beziehungen nachzugehen, da sich das Meiste doch nur aus Gentiles individueller Begabung erklären lässt. Er erhob erst die Naturbeobachtung aus einer gemeinnützlichen Beschäftigung für Gesundheitszwecke zur Höhe ästhetischer Betrachtung, und es reizte ihn mehr, der zarten Organisation der Blüten als der plastisch-fasslicheren Erscheinung der Früchte nachzugehen. Vielleicht dürfen wir auch annehmen, dass der Gedanke der Erlösung aus den Banden des Winters dies Frühlingsfest zu einem mystischen Ausdruck des in der „Anbetung des Kindes" gegebenen Themas machen sollte. In ähnlichem Sinne hatte Niccolò Gerini die Blumen auf seinen Bildern der „Auferstehung Christi" angebracht.

Wie in Allem, was Gentile in diesem Werke Neues in die Kunst einführte, ist er auch mit dieser Blumenmalerei vorbildlich für die Folgenden geworden: Pisanellos Bildnis einer estensischen Prinzessin m Louvre zeigt das junge Mädchen vor einem Hintergrund, der von Federnelken und Berganemonen, auf denen Schmetterlinge sich wiegen, gebildet wird, und auch sein *Porträt Lionello d'Estes in der Sammlung Morelli zu Bergamo weist einige Blüten auf schwarzem Grunde auf. Und selbst der Künstler, in dem Gentiles Naturgefühl, wie in keinem anderen wieder ersteht, Lionardo da Vinci, verwandte einen derartigen Hintergrund bei dem Frauenporträt der Galerie Liechtenstein in Wien.

Die „Anbetung der Könige" ist für uns das Hauptwerk Gentiles, nachdem im Laufe der Zeit all die anderen Schöpfungen, die seinen Ruhm begründeten, untergegangen sind. Vasari führt unmittelbar nach der „Anbetung" das grosse Altarwerk von S. Niccolò in Florenz an und nennt es Gentiles Meisterstück, besonders was die Predellen betrifft.[27]) Diese gerade sind verloren gegangen und von dem Ganzen nur noch vier Heiligengestalten in den Uffizien zu Florenz geblieben.[28]) Uns interessirt vor Allem das Messgewand des heiligen Nikolaus, das sechs Darstellungen aus dem Leben Christi enthält, die als Stickereien gedacht sind. Selbst hier ist darauf Acht gegeben, dass das Licht regelmässig von links einfällt. Der Charakter einer Brokatstickerei schliesst Beleuchtungsverschiedenheiten, wie sie die Tafelbilder zeigen, aus; trotzdem glänzt ein feiner goldener Lichtschimmer auf dem Hügel in der „Geburt" und in der „Flucht" und auf dem Ufer des Jordans in der „Taufe". Auch das Bäumchen, das so schön gegen den Goldgrund wirkt, kehrt auf den vier im Freien spielenden Vorgängen wieder, während die zähen Felsenformen, die das Trecento dargestellt hatte, jetzt endgiltig einer weicheren, runderen Hügelform gewichen sind, wie sie bei Ambrogio Lorenzetti zum ersten Male auftrat.

Aber nicht nur als Idylle und unbewegt hat Gentile das Wesen der Landschaft erfasst, sondern auch im Aufruhr der Elemente. Facius berichtet von einem Tafelbilde, das einen Sturm so wahr darstellte, dass den Beschauer Schrecken erfasste.[29]) Der Verlust dieses Werkes ist höchst beklagenswert, denn bei der genialen Ursprünglichkeit der Naturanschauung Gentiles ist es gewis von eminenter Wirkung gewesen. Da Facio als Gegenstand des ganzen Bildes den Sturm nennt, so fiel offenbar den Figuren wenig Bedeutung zu. Oder sollte es ein reines Landschaftsbild gewesen sein? Dann wäre es das erste Beispiel hierfür

und würde in den nächsten hundert Jahren keinen Nachfolger gehabt haben.[30]) Es wäre auch interessant zu wissen, ob dieser „Sturm" in irgend einem Zusammenhang gestanden habe zu Ambrogio Lorenzettis gleichfalls verlorener Darstellung des Hagelwunders in Siena, weil sich dann ein neuer Gesichtspunkt für die Jugendentwicklung Gentiles ergeben könnte. Aber das Werk ist einstweilen nicht nachweisbar, und wir müssen deshalb fragen, ob es nicht vielleicht die Phantasie eines anderen Künstlers befruchtet hat. Unser Blick bleibt haften auf dem Fresko der „Sündflut" von Paolo Uccello im Klosterhof von S. Maria Novella zu Florenz. Dort in den Tiefen des Hintergrundes befindet sich solch eine Darstellung des Sturmes, die dem Beschauer Entsetzen einflössen mag. Mitten in dem fürchterlichen Ringen und Wachsen der Sündflut fährt ein zündender Blitz durch die Gewitternacht und beleuchtet für einen Augenblick das Bild: Furchtbarer Sturm lässt den Baum hinten auf einer Insel sich tief neigen. Zweige und Blätter hat er abgerissen, sie fliegen nach vorn und werfen dunkle Schatten auf die vom roten Blitze grell beleuchtete Wand der Arche Noahs. Wolken werden nach vorn getrieben, zusammengeballte, dunkle. In der Ferne aber beleuchtet der Blitz ein dunkles Meer anschwellender Wasser und eine ferne Hügelkette, auf der die Bäume sich biegen. Schwarze, rot aufflammende Wolkenmassen jagen darüber hin. Den Blitz als einigendes Lichtmoment in eine Sturmlandschaft zu bringen, ist ungeheuer kühn für diese Zeit. Aber gerade dieser grandiose Beleuchtungseffekt mit den sorgsam beobachteten Schlagschatten spricht für die Beziehung dieses Freskos zu dem Tafelbilde Gentiles in Venedig. Wir wissen aber, dass Paolo Uccello, ehe er in S. M. Novella arbeitete, ein Jahrzehnt nach dem Fortgang Gentiles aus Venedig in der Lagunenstadt thätig gewesen ist.

Will man die Bedeutung Gentiles da Fabriano ermessen, so muss man die Wirkungen verfolgen, die seine Kunst ausübte auf die Umbrer und Sienesen, die Venezianer[31]) und Vittore Pisanello, vor Allem aber auch auf die grosse, neu aufblühende Malerei in Florenz. Zum ersten Male tritt hier ein Umbrer in den Kreis der lebendig aus dem Trecento fortwirkenden Kräfte. Die Umbrer gehören zu den Singvögeln unter den Völkern, wie Morelli sie einmal genannt hat. Sie haben im Laufe des XV. Jahrhunderts mit einer Anzahl grosser Künstler in die Gesammtentwicklung der mittelitalienischen Malerei eingegriffen, sie haben gelehrt und gelernt, und ihre Bedeutung ist gewachsen, bis Rafael das Heimatland verliess, um in Florenz zum Meister zu werden. Mit

Gentile setzt diese grosse Bewegung ein, und es ist wol kein Zufall, dass gerade unter den Umbrern Maler auftraten, die in der Behandlung des Lichts sowol in malerischem Sinn, wie der bescheidene Niccolò Allunno, als auch im raumgestaltenden plastischen, wie der grosse Piero della Francesca und sein Schüler Melozzo da Forlì, ihr Glänzendstes leisteten.

Gentile hat in Florenz gewis der Ehren genug erfahren, als er die beiden grossen Altarwerke vollendet hatte. Was trieb ihn fort aus der kunstbegeisterten Stadt? Er sah in der Brancacci-Kapelle des Carmine Werke entstehen, die ihm sagen mochten, es sei ein zweiter Giotto erstanden. Der hatte wol von ihm in der Behandlung des Lichtes viel gelernt; aber er war ein Florentiner, und alle Naturbeobachtungen, die er machte, alles Leben, das er in Mensch und Landschaft darstellte, ordnete er höheren Kunstgesetzen unter, wie es einst Giotto gethan. Die Gesetze, die im Trecento zuletzt alle Freiheit und Naivität gebunden hatten, lebten neu, aber verklärt wieder auf, wie einst der alte Meister es gewollt hatte. Gentile sah seine Mission in Florenz erfüllt. Er wandte sich nach Siena, nach Orvieto und nach Rom, wo er sein thaten- und segensreiches Leben im Jahre 1428 beschloss. Gentile war zu individuell, als dass er direkte Nachfolger hätte haben können, aber die Mannigfaltigkeit der Anregungen, die er allenthalben hinterliess, gehört zu den schönsten Erfolgen seines Lebens. In dem aber, was ihn uns heute lieb und unvergleichlich macht, in seiner überschwänglichen Freude über die Schönheit der Natur und in dem zarten Werben um ihre Geheimnisse, in all dem, was die Genialität seines Wesens ausmacht, ist er einzig geblieben.

Die Landschaft als Kompositions- und Stimmungsmittel: Masaccio.

Die ersten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts sahen in Florenz auf den Gebieten der Plastik und Architektur eine Wandlung beginnen, die mit der völligen Beseitigung der Gotik und dem Siege eines zielbewussten, zur Grösse eigener Stilbildung gelangenden Naturalismus endigen sollte. Der freien, durch keine konventionellen Vorurteile gehemmten Anschauung der Natur galt das Streben der Jungen, die nur die Antike als Pfad-

weiserin zu den neuen Idealen anerkannten. Der jugendliche Donatello stellte in den Nischen des Domes, des Campanile und an Orsanmichele Statuen auf von einer Lebendigkeit und Gegenwart, zu deren völliger Beseeltheit nur die Sprache zu fehlen schien. Andere Meister, wie Nanni di Banco, unterstützten mit ihrer Kunst die neue Richtung, die zu einer Wirksamkeit gedieh, die selbst den in seine Träume von der Schönheit der gotischen Formensprache verlorenen Lorenzo Ghiberti zur Umgestaltung seiner Kunstweise im neuen Sinne vermochte: seine „Pforten des Paradieses" zeigen den Gotiker erfüllt von einer Natur- und Kunstanschauung, die den Geist des neuen Jahrhunderts atmet. Dem Genius Donatellos ebenbürtig beginnt um 1420 Filippo Brunelleschi die Neubelebung der Architektur im Sinne einer auf den einfachsten, ewigen Gesetzen der Proportion und des Rhythmus der Glieder in Grundriss und Aufbau beruhenden Raumkunst. Mit der Einwölbung der Domkuppel, dem grossen Vermächtnis Arnolfo di Cambios, schuf er den Florentinern ein Wunderwerk, das bis zum Bau des römischen St. Peter unvergleichlich blieb; in S. Lorenzo errichtete er ihnen die schönste Kirche der Stadt; in der Cappella Pazzi an S. Croce und im Oratorium von S. Maria degli Angeli führte er Ideen in die Baukunst ein, in deren Verwirklichung die folgenden Geschlechter der Architekten ihre Aufgabe erkannten.[32])

Nur die Malerei stand schweigend abseits von den grossen Neuerungen.

Da kam auch für sie der Weckruf, von zwei Seiten und gleichzeitig: Gentile da Fabriano erschien in Florenz und stellte in den wenigen Jahren seines Aufenthaltes, wie wir gesehen haben, Werke hin, die mit lauten Zungen die naive Freude an der Schönheit der Welt kundthaten. Mit Entzücken mag das wirklichkeitsdürstende Volk dieser Tage die Poesie der Gegenwart in Gentiles Gemälden betrachtet haben; und die Malerei musste sich mit einem Schlage bewusst werden, wo ihre Ziele lagen: Wohin das Auge blickte, die weite Welt bot ja des Malenswerten so viel, die Schönheit des menschlichen Leibes und die Pracht der kostbaren Gewänder, die edle Weiträumigkeit der Architektur und die unendliche Mannigfaltigkeit der Landschaft mit der dämmernden Ferne. Gentile wurde der Apostel der Landschaftsmalerei. Hatte er gleichsam den seelischen Bann gelöst, der die Malerei umfangen hielt, so war es Brunelleschi, der die technischen Schwierigkeiten beseitigte, die ihre freie Entwicklung unmöglich gemacht hatten. Indem er die An-

fänge der Gesetze der Perspektive festlegte, die überhaupt erst die Welt der Erscheinung in der Darstellung im Bilde glaubhaft machen, schuf er dem Naturalismus die soliden Grundlagen eines kräftigen Daseins. Inwieweit die Theoretiker des ausgehenden XIV. Jahrhunderts, wie Paolo dell'Abbaco (1366) und Biagio de Parma („Quaestiones Perspectivae" gegen Ende des Jahrhunderts) ihn beeinflusst haben mögen,[33]) ist unbekannt. Brunelleschis jahrelanges Studium der Ruinenwelt Roms „in der grandiosen Einfachheit und Regelmässigkeit ihrer Formen einerseits, in ihren malerischen Wirkungen andererseits"[34]) mag in ihm die Erforschung der Regeln der Perspektive angeregt haben, die er in Florenz etwa um 1415—1420[35]) in zwei Bildern löste und so in die Kunstwelt einführte. Brunelleschis ältester Biograph, Antonio Manetti, der die beiden Werke noch selbst in Händen gehalten, beschreibt uns,[36]) durch welche Mittel der Meister im Betrachter die Ansicht erweckt habe, als sähe er wirklich das Baptisterium von der mittleren Domthür aus oder den Signorenpalast mit dem davorliegenden Platz. Die beiden entscheidenden Momente hierbei bildeten die Entdeckung des Augenpunktes und des Distanzpunktes. Mit genialer künstlerischer Intention war das Problem erfasst, dessen theoretische Formulirung später L. B. Alberti brachte,[37]) und das die bleibende Grundlage für alle späteren Perspektiviker wurde.

Die Wirkung dieser Entdeckung auf die Kunst war ungeheuer: Ghiberti suchte in der Reliefkunst, die bereits seit Andrea Orcagna starke malerische Anwandlungen zeigte, mit den Möglichkeiten der Malerei zu wetteifern; Donatello folgte, wenn auch mit mehr Bewusstsein der Grenzen des Reliefstils; die Intarsiatoren nahmen Brunelleschis Erfindung zum Ausgangspunkt einer neuen Richtung des Kunstgewerbes. Ihre grossartigste Wirkung aber hatte sie auf dem Gebiet der Malerei, der eben jetzt ein Künstler allerersten Ranges erwuchs: Masaccio. Es war von entscheidender Bedeutung, dass am Anfang der neuen Epoche ein den anderen Grossen ebenbürtiger Künstler in der Malerei zur Seite stand, nicht nur ein grämlicher Theoretiker wie Paolo Uccello. Auch ohne Vasaris Versicherung würde man den Werken Masaccios anmerken, wie nahe die Beziehungen des Malers zum Architekten gewesen sind; mutet uns doch das Kassettengewölbe auf dem Fresko der „Dreieinigkeit" in S. Maria Novella zu Florenz an wie ein Geschwister der später entstandenen Vorhalle der Cappella Pazzi bei S. Croce. Von nicht geringerer Wirkung auf ihn ist die starke Kunst Donatellos gewesen.

Gestalten wie die heiligen Markus und Georg an Orsanmichele und der Johannes am Campanile, deren Entstehung in die Zeit seiner Jünglingsjahre fällt, haben seine jugendliche Phantasie erfüllt. Solche Menschen, deren Muskeln alle geschwellt erscheinen von der Kraft eines in ihnen wirkenden Willens und dem Bewusstsein eines höheren Daseins, wollte auch er schaffen. Sie sind die Vorläufer der Apostelgestalten im Carmine, deren „Sein“, deren „Volumen“ [38]) so deutlich zu uns spricht. Aber derartige Wesen bedürfen des Raumes um sich herum, sie müssen Bewegungsfreiheit haben, und so ergiebt sich die Notwendigkeit, die Umgebung, die Szenerie realistisch zu gestalten. Brunelleschis Entdeckung der Perspektive und Gentiles Erschliessung des Universums für die darstellende Kunst wiesen ihm seine Ziele. Aber „diese neuen, bisher noch unbenutzten Hilfsmittel der Darstellung erstrebte Masaccio nicht etwa, seinen Gemälden mehr äussere Annehmlichkeit zu geben, sondern weil sein starkes, männliches Gefühl, sein hoher Begriff von der Würde seiner Aufgaben, deren Lösung ihn beschäftigte, in der kümmerlichen, flachen und schattenlosen Manier nicht wol genügend auszudrücken war.“ [39]) Dieser gesunde Naturalismus begnügt sich nicht mit Einzelheiten, er ist gepaart mit dem sicheren Blick für die Gesammtwirkung, dem Sinn für das Monumentale. Gewis würde das uns von Vasari [40]) beschriebene, jetzt verlorene Fresko der „Sagra del Carmine“ Masaccio in seiner vollen, eigenartigen Bedeutung zeigen, der bestimmte Personen mit bestimmter Umgebung zusammensieht in geschlossener Bildwirkung. Masaccio ist Florentiner, d. h. allen Naturalismus konzentrirt er zu höherer Einheit. Das ist das Wesen jeder wahren Stilbildung. Es gab nur Einen Meister, der ihm die Gesetze der Monumental-Malerei offenbaren konnte: Giotto in seinen letzten Schöpfungen in S. Croce. Lässt man in der Brancacci-Kapelle vor Masaccios „Zinsgroschen“ im Geiste all die zahllosen Freskenzyklen des Trecento an sich vorüberziehen, so werden nur Giottos Werke uns ansprechen als die Ahnen der Kunst Masaccios. Alles Dazwischenliegende — und mag es uns im Augenblick noch so sehr zu Bewundrung gestimmt haben — sinkt in den Abgrund der Erinnerungen zurück, nur das wahrhaft Grosse, Lebendige bleibt und zeigt uns in wenigen und gigantischen Zügen den Werdegang der Menschheit, der immer nur von Genie zu Genie führt. Aber eine pragmatische Geschichtsschreibung ist nur zu oft auf die Untiefen der Menschheit angewiesen, die dem Auftreten des Genies vorangehen und es zur Notwendigkeit machen.

So wird im Allgemeinen Masolino für der Lehrer Masaccios gehalten. Aber ein Blick auf dessen Werke in Castiglione d'Olona genügt, um die Zusammengehörigkeit beider Meister auf das Geringste zu beschränken: Wol ist die Freskotechnik hier wie dort die gleiche,[41]) auch einzelne Typen und Figuren zeigen Verwandtschaft mit den Jugendschöpfungen Masaccios, sodass dieser wol bei Masolino das Handwerk gelernt haben mag, aber das Wesentliche der neu aufblühenden Kunst, der Sinn für Monumentalität, wahren Naturalismus und ein erhöhtes Dasein fehlen den Fresken in Castiglione gänzlich. Bei näherer Betrachtung dreht sich das Verhältnis zwischen beiden um, und wir sehen zu unserer Überraschung Masolino später in seinen Fresken des Baptisteriums von Castiglione (1435) unter dem Einfluss der Werke seines einstmaligen Schülers, sodass wir eine flüchtige Betrachtung dieser Gemälde erst am Schluss der Besprechung der Landschaften Masaccios vornehmen wollen, damit auch nicht ein unverdienter Schein der Originalität auf die immerhin merkwürdigen Fresken von Castiglione falle.

Von schwerer wiegender Bedeutung dagegen ist die Thätigkeit Gentiles da Fabriano für die Entwicklung Masaccios gewesen, denn sie brachte dem jungen Künstler etwas Künstlerisches entgegen, die Verwertung des Lichtes für die Malerei. Gerade in jener Zeit wandte man sich der Behandlung des Lichtes in den anderen Künsten zu: In Brunelleschis Innenarchitekturen ist es ein wesentlicher Faktor und auch bei Donatello sehen wir es bei der Entstehung des Markus an Orsanmichele entschieden mitsprechen und stets in den späteren Schöpfungen des Meisters beachtet. Wie wichtig konnte es für die Malerei werden. Bei Gentile war das Licht nur in Einzelheiten zur Geltung gekommen, es hatte den malerischen Reiz des Bildes erhöht und eine feine lyrische Stimmung erweckt. Noch war das Licht nicht zum stilbildenden Prinzip erhoben. Das geschah erst, als Masaccio es in seine Kunstsprache aufnahm und seinen Gestalten durch energische und scharf beobachtete Lichtführung die plastische Rundung gab, als er das Licht als bindenden und trennenden Raumfaktor in den Dienst der Einheit eines Gemäldes, ja eines ganzen Freskenzyklus stellte. Was bei Gentile aus dem Bedürfnis für eine gewisse poetische Verklärung hervorging, wurde für Masaccio zum Mittel, den Forderungen eines durchgreifenden Naturalismus zu genügen. Hatte ihn Brunelleschi gelehrt, ein perspektivisch richtiges Raumgerüst darzustellen, so verdankte er Gentilen die Anregung zur Durchführung einer konzentrirten Beleuchtung.

Ebenso fand die Naturbegeisterung des Umbrers in Masaccio ein lebhaftes Echo. Auch der für Neuerungen empfängliche Masolino hatte sich inspiriren lassen zu landschaftlicher Szenerie, aber die Berge auf seiner „Anbetung der Könige“ an der Decke des Chors der Collegiata zu Castiglione zeigen die Bergformationen Gentiles unverstanden und unverarbeitet wiedergegeben. Diese Landschaft mit den beiden Schneekegeln im Hintergrunde ist kein organisches Ganzes, es fehlt ihr die „Vorstellung der Einheit“.[42]) Wie anders wird die Anregung Gentiles zu einer Landschaft in Masaccio schöpferisch auf dem Bilde im Museum zu Neapel, das die „Gründung von S. Maria della Neve“ darstellt und wegen der vielfachen nahen Beziehungen zu Werken des Umbrers fälschlich seinen Namen trägt. Noch steht die Landschaft in keinem Zusammenhang mit der Handlung, sie ist lediglich Hintergrund, wenn auch ein die gedrängte Komposition vorn gleichsam befreiender, der in Nichts mehr an die leblosen Kulissen des Trecento erinnert. Es ist eine freie, organische Auffassung der Natur. Der Blick des Beschauers wird durch den perspektivisch vortrefflich konstruirten Vordergrund mit den Reihen der Zuschauer und den beiderseits die Bühne abschliessenden antikisirenden Bauten in die Bildtiefe geleitet. Man sieht auf den Monte Testaccio und die Pyramide des Cestius, dahinter auf die Mauern Roms mit ihren Warttürmen und einem offenen Thore, das hinaus in die Campagna führt. Es ist ein klarer Wintervormittag, und man erkennt bis in die weite Ferne die Hecken und Bäumchen, die die Grenzen der einzelnen Felder bezeichnen. Den Horizont schliesst eine Bergkette gegen den Goldgrund ab. Jedoch begrenzt sie nicht als parallel mit der Bildfläche verlaufender Zug die Ebene, sondern von links her schiebt sich ein Bergmassiv herein. Davor ist eine Hügelreihe gelagert, die sich nach rechts in die Bildtiefe erstreckt und sich dort verliert. Diese Bergzüge und Bodenschwellungen sind von einer Genauigkeit der Ausführung, die eine topographische Aufzeichnung ermöglichen würden. Die Färbung ist bräunlich-grau. Die Beleuchtung entspricht dem Lichteinfall von links oben, den wir bei den Figuren des Vordergrundes wahrnehmen, und der eine sanfte Modellirung der Landschaftsformen ermöglicht.

Wie deutlich gewahrt man bei diesem Bildchen schon den Unterschied, der diesen Naturalisten von den zarten Kompositionen Gentiles trennt: Die Perspektive ist kühn mit in das Thema des Bildes aufgenommen, wobei allerdings der etwas hohe Augenpunkt fast störend wirkt. Jede Figur bedeutet hier gleichsam einen Pfeiler in der Per-

spektivkonstruktion und bedingt so die Klarheit des Vorganges und seine Übersichtlichkeit. Einen solchen Zwang würde Gentile seiner leicht beweglichen Phantasie nicht auferlegt haben. Auch ist das Verhältnis der



Masaccio, Gründung von S. Maria della Neve.
Untere Hälfte des Tafelbildes im Museo Nazionale zu Neapel.
Nach Originalphotographie von Alinari.

Figuren zum Raume hier richtiger als es bei dem Umbrer zu sein pflegt. [43]) Im Gegensatz zu Gentiles Landschaftsphantasien fühlen wir uns hier der Wirklichkeit gegenüber. [44]) Es ist ein Stück Heimatland in schlichter, an-

sprucheloser Weise wiedergegeben. Zwar kann die Identität dieser Landschaft mit der Gegend nordöstlich von Florenz nicht bewiesen werden, aber das Verhältnis der einzelnen Teile zu einander, der Organismus des Ganzen ist so verwandt, dass dies Beispiel beweist, wie der junge Künstler den ihm in der Heimat täglich vor Augen liegenden Bergzug scharf betrachtet hat, und dass er sich auf ein gutes Formengedächtnis verlassen konnte. Bedenkt man, wie oberflächlich die Beziehungen des damaligen Menschen zu der ihn umgebenden Natur waren, wie wenig Auge und Hand dem Gefühl für die Landschaft gedient hatten, so wird man diesen ersten Versuch des jungen Genius, ein beliebiges Stück Natur darzustellen, als eine wahrhaft schöpferische That erkennen. Das war ein anderer Geist als der, aus dem heraus Gentile malte. Die Tradition dessen, was künstlerisch darstellbar sei, schwand vor den genialen, das Wesen aller Dinge fordernden Blicken Masaccios in ein Nichts zusammen: Die ganze Welt lag frei vor ihm da, ein Gegenstand würdig jeder Kunst. Die Forderungen des Realismus sind in diesem Bildchen des jungen Meisters mit einer solchen Klarheit erkannt, dass man von dem Künstler noch Werke der grössten Naturoffenbarungen erwarten kann.

Die wenigen Landschaften, die wir aus der kurzen Laufbahn Masaccios erhalten haben, zeigen einen entschiedenen und grossartigen Fortschritt über dies Werk hinaus. Etwas Momentanes, Subjektives tritt ein: Wie er den Gegenstand der Handlung erfasst, so greift er aus dem Wechsel von Tages- und Jahreszeiten die Augenblicke heraus, die der Stimmung seines Innern entsprechen. Das hatte bereits Gentile gethan, doch nur in engerem Sinne, mehr malerisch und lyrisch empfindend. Aber Masaccio sieht das Leben nicht in den sonnenhellen Farben dieses schönheitsfrohen Menschen, sondern er kennt die unsagbaren, ahnungsvollen Dämmerungen des Innern, und so wird die Landschaft zum Spiegel seiner Seele. Das deutet auf ein Sich-Versenken in die Natur, ein Miterleben mit der Natur. Und indem er seine tragischen Gefühle in Harmonie und Disharmonie der Natur mitteilt, entsteht ein Wechselaustausch, in welchem das Wesen des modernen, sympathetischen Naturgefühls besteht.[45]) Nur wenige Italiener des XV. Jahrhunderts sind ihm in diese ahnungsvollen Tiefen gefolgt, etwa Botticelli und Lionardo. Die Maler des Nordens aber, die van Eycks und ihre weitere Schule, einschliesslich Dirck Bouts und seine berühmten farbenreichen Bilder der alten Pinakothek in München, haben nicht entfernt diese Beseelung der Landschaft erreicht, die wir in den folgenden

Werken Masaccios mit so ergreifender Macht empfinden.[46]) Die Landschaften der Niederländer zeigen uns unter einem weiten, transparenten Himmel tausend Einzelheiten in gedrängter Fülle, sie überraschen uns durch immer neue Details, wir bewundern den Fleiss und die Objektivität ihrer Darstellungen, aber das Herz bleibt kalt. Es fehlt ihnen die Freiheit, an die ganze Welt, wie sie erscheint und wie sie sich äussert, den Massstab der eigenen vollständig entwickelten Persönlichkeit zu legen, dem Stoffe den Stempel der eigenen Individualität aufzudrücken und dem Beschauer die eigene Anschauung aufzuzwingen. Hugo van der Goes ist vielleicht auszunehmen. Erst mit Dürer kommen in der Landschaft der Nordländer tiefe seelische Stimmungen zum Ausdruck, und die fernere Entwicklung und der endliche Durchbruch einer grossen Landschaftskunst war freilich nur im Norden möglich.

Man hat diesen wesentlichen Zug der Kunst Masaccios fast nie berücksichtigt; gab es doch im Lebenswerke des Meisters so viel anderes und scheinbar wichtigeres Neues, als dass man aus den verstaubten und übermalten Hintergründen seiner Bilder noch die Zeugnisse seines Genies herauszulesen brauchte. Dazu kommt das Vorurteil: Was für ein Landschaftsbild von Bedeutung kann von einem Italiener der Renaissance herrühren und gar von einem Florentiner aus dem Anfang des Quattrocento? Aber wo man auch in der Kunst jenes goldenen Zeitalters genauer nachforscht, die Schatzgräberei fördert immer neue Reichtümer zu Tage.

Im Kleinen bewahrheitet das auch das Täfelchen mit der „Anbetung der Könige“ im berliner Museum, der Predella des grossen Altarwerks für Pisa, das im Jahre 1426 vollendet wurde und nur noch in Trümmern erhalten ist[47]): Auf einer breiten Bühne sehen wir die Ankunft der Könige und ihre Anbetung des Christkindes, das sich auf dem Schosse der Mutter im Schatten der Hütte links befindet. Den Hintergrund dieser reliefartig komponirten Szene bildet eine Landschaft, deren Verhältnisse zu den fast die ganze Bildhöhe füllenden Figuren zu klein sind. Dieser Hintergrund, der ebenso gut eine Felsen- und Gebüschwand sein könnte wie auf Gentiles Bild, ist nicht im Zusammenhang mit den Figuren gedacht, sondern entspringt einem malerischen Bedürfnis, einer undefinirbaren Stimmung Masaccios. Er giebt uns eine Art Naturvision, wie sie uns später bei Lionardo begegnet. Trotzdem ist alles in ihr plastisch-real gedacht. Zwischen erdigen, braungrauen Hügeln öffnet sich eine Schlucht, die in ein Thal führt, das in mannigfachen Windungen

und Seitenschluchten in die blaugraue Ferne führt, wo Berge hinter Bergen in langer Kette in weich geschwungenem Umriss den Horizont begrenzen. Am Himmelssaum ziehen Wolken in langen Streifen. Das Auffallende und Reizvolle dieser Landschaft liegt aber in der Beleuchtung. Über die Hügel ist ein feines silbernes Lichterspiel ausgegossen, das von der durch die Hütte links verdeckten untergehenden Sonne ausgeht. „Das aufgelöste Spiel der halb gebrochenen Streiflichter über Rosse und Trabanten hin durchdringt alle Hauptsachen des Vorgangs, der so wie aus märchenhaftem Dämmerschein Gestalt gewinnt.“[48]) Über Hügellehnen und Kuppen streift es hin, leuchtet in den schimmernden Bergen der Ferne auf und zerfliesst als duftige Wolke am Himmel. Ein geheimnisvoller Zauber liegt in diesem irrlichterlirenden Abendschein, der in Gegensatz steht zu dem Halbdunkel der Strohhütte, aus dem die Gestalt der Gottesmutter auftaucht, die, erfüllt von dunkler Ahnung, das Kind der Huldigung der Menge hingiebt. Fragen wir nach Vorgängern Masaccios in dieser Art der Landschaftsdarstellung mit den schimmernden Bergen der Ferne, so werden wir nicht Masolino nennen können und die beiden Schneegipfel auf der „Anbetung“ in Castiglione, auch schwerlich Ambrogio Lorenzetti mit seiner eigenartigen „Kreuzesallegorie“ in Siena, sondern einzig Gentilen da Fabriano.[49]) Es ist die gleiche Umdichtung der Natur, wie wir sie auf seiner Predella mit der „Flucht nach Ägypten“ fanden.

Ähnliche, wenn auch nur kleine Ausblicke in die Ferne weisen die zu dieser Predella gehörigen Täfelchen mit den Martyrien des Petrus und Johannes des Täufers im berliner Museum auf. Stets giebt Masaccio den Hinweis auf die Tiefe, ohne dort Details auszuführen. Es handelt sich ihm nur um die gesetzmässige Gestaltung der Ferne. Das ist die Fortsetzung der Raumkunst Giottos. Damit schafft er den Späteren die Grundlage für eingehendere Ausschmückung im Kleinen, also das Gerüst der Landschaft.

Sahen wir in den bisher betrachteten kleinen Bildern nur die Andeutungen eines umfassenden Naturgefühls, so stehen wir in S. Clemente zu Rom[50]) vor dem grossen Fresko der „Kreuzigung“ einem tragischen und wahrhaft grossartigen Gemälde gegenüber, dessen tief ergreifende Wirkung nicht zum Wenigsten auf der Landschaft beruht. Da die Darstellung der „Kreuzigung“ die ganze Fläche der hinteren Kapellenwand einnimmt, also einen doppelt so hohen Raum wie die Bilder aus den Legenden der heiligen Katharina und Ambrosius auf den Seitenwänden, und da der



Masaccio, Kreuzigung.
Fresko in S. Clemente zu Rom. Nach Originalphotographie von Anderson.

Massstab der Figuren jedesmal der gleiche ist, so ergiebt sich für den Hintergrund des Mittelbildes von selbst eine weitere und freiere Ausdehnung.[51]) Zum ersten Male in der Entwicklung der italienischen Kunst erschliesst sich unseren Blicken die unendliche Ferne bis an den Horizont des Meeres. Die ganze Welt denkt sich Masaccio als Zeugen dieses Augenblicks, da der Heiland für die Menschheit am Kreuze stirbt. Die weite Öde vor uns, die atemlose Stille erwecken tiefe Empfindungen. Es ist eine Raumkomposition im Grossen und als solche unvergleichlich. Die Schwierigkeit, die sich für einen Quattrocentisten erheben musste, vom Vordergrund eine gute Überleitung zum Hintergrunde zu finden, hat er durch die Hügelsenkung vermieden, die unmittelbar hinter dem Fuss der Kreuze einsetzt. Dies Motiv ist an sich eine geniale Erfindung, wenn es uns auch nicht zum ersten Male begegnet. Ambrogio Lorenzettis „Kreuzesallegorie“ zeigte es bereits, und auf der „Kreuzigung“ im Camposanto zu Pisa, dem Werke eines unbekannten Sienesen, sehen wir die hintersten Figuren überschnitten von der Hügelsilhouette, wodurch das Gedränge der Figuren vermindert wird. Aber während es dort die übliche Felsenkulisse ist, die den Hügel von Golgatha bedeutet, ist das Motiv hier unmittelbar der Natur entlehnt. Dadurch vermag der Künstler die Fülle der Gestalten, die derartig umfangreiche Gemälde im Trecento lärmend überfüllt hatte, in verschiedene Raumschichten zu verteilen: in den Vordergrund die Angehörigen Christi und die Juden, auf die Höhe des Hügels die Hauptleute und einige Kriegsknechte, an die Hügellehne abwärts und in die Bildtiefe ziehend den weiteren Tross zu Pferde und zu Fuss. Indem die Luft zwischen den einzelnen Gruppen als Raumfaktor wirkt und auch der glückliche Versuch einer Luftperspektive gemacht ist, werden wir über die Schwierigkeit des Mittelgrundes hinweggeführt und der Blick durchdringt ungehindert die Ferne, „ein Landschaftsbild ersten Ranges“.[52]) Während auf der linken Seite das Meer den Saum der in leichter Wellenbewegung abwärts gleitenden Hügellehnen bespült, erblicken wir rechts unten im Thal eine Stadt. Dahinter erhebt sich eine neue Bodenschwellung, ein zweites Thal wird sichtbar, Hügel und Thäler in gleichem, schleppendem Rhythmus schieben sich hinter einander und ziehen den Blick in eine endlose Ferne. Eine Hügelzunge nach der andern senkt sich zum buchtenreichen Meer; ein Gehöft hier, eine Cypressengruppe dort halten den Blick nicht auf, der in dem langsam abschwellenden Linienzuge der Landschaft das Pathos der Tragödie verklingen fühlt. „Das Fehlen

scharfer, bestimmter Einzelheiten, charakteristischer Bergformen, Bäume, Eingriffe menschlicher Kultur giebt dem Landschaftsbilde die Allgemeinheit, die seinen Gesammtcharakter rein bewahrt, ihn desto grossartiger wirken lässt und seine einheitliche Stimmung hervorbringt. Ein Blick von den Hügeln Roms auf die Campagna hinaus, im Dämmerschein des Abends, wo alle kleinen Detailbildungen verschwimmen — und der weite melancholische Hintergrund für den Tod des Gottessohnes war gefunden. Über dem verzweifelnden Schmerz der Seinen und der unklaren Aufregung der Freunde, der dumpfen Beklommenheit der Feinde breitet sich der Ausblick über Land und Wasser, Hügelreihen und Himmel. Greller Lichtglanz auf dem Spiegel der See, schimmernde Helligkeit über dem Gebirge, zerstreuter Widerschein auf Fahnen, Rüstungen, Reitergruppen bis in den Vordergrund und überall dazwischen die Vorboten der Dunkelheit, wie beim Anbruch der Nacht, wo die Unendlichkeit alles umfängt.“ Diese Worte Schmarsows[53]) enthalten das Wesentliche, das über diese Landschaft zu sagen ist.[54])

Bei diesem grossen Fresko wieder wie bei der kleinen „Anbetung“ in Berlin, mit der es den verwandten Beleuchtungseffekt gemein hat, spüren wir die Absicht des Meisters, durch die Landschaft den Beschauer auf einen gewissen, vibrirenden Gefühlston zu stimmen. Masaccio besitzt die Gabe, empfangene Natureindrücke zu objektiviren, d. h. eine innere starke Empfindung, ein inneres Erleben, das er vor der Natur gehabt, durch sein Inneres geläutert, von allem Nebensächlichen befreit, als Ganzes wieder aus sich heraus auf das Bild projeziren zu können als Kunstwerk. Und da die Natureindrücke in seinem Innern mit der Gefühlswelt der Gestalten und der Handlung, die er darstellen will, verschmelzen, entsteht die Möglichkeit, im Beschauer eine verwandte Stimmung zu erzeugen, wie sie der Künstler empfunden, als er in sich das ganze Werk entwarf.

Es giebt noch ein zweites Gemälde, das eine Stimmungslandschaft im Grossen zeigt, das berühmte Fresko des „Zinsgroschens“ in der Brancacci-Kapelle von S. Maria del Carmine zu Florenz. Wir dürfen in dieser Kapelle, die Masaccios letzte und reifste Werke enthält, mit den grössten Erwartungen eines monumentalen Stiles an die einzelnen Fresken und an ihre Komposition treten: Hier lernten die folgenden Generationen bis auf Michelangelo die Gesetze der grossen Kunst,[55]) wie Masaccio sie von Giotto gelernt hatte. Hier endlich sehen wir wieder, seit Giottos Fresken in der Oberkirche von Assisi zum ersten

Male, die Umrahmung der einzelnen Felder in plastischer Weise durchgeführt, indem gewaltige kannelirte Pilaster mit korinthischen Kapitälen Architrave tragen, und so der Freskenschmuck in direkten Zusammenhang mit einer Idealarchitektur brunelleschischen Geistes gedacht ist, die Gemälde also, in des Wortes höchster und einzig richtiger Bedeutung, zur Monumentaldekoration eines architektonisch-organischen Raumganzen dienen. Die unteren Flächen der Seitenwände, deren Entwurf wir wol im Grossen Masaccio zuzuschreiben haben, wirken absichtlich näher mit ihren schmalen Bühnen und den parallel der Bildfläche laufenden Hintergrundswänden. Doch um nicht den Eindruck des allzu Schweren zu erwecken, lässt er links, auf der „Erweckung des Königssohnes", den Blick über eine Mauer zu den Bäumen eines Lustgartens mit dem dazu gehörigen Palast schweifen; rechts aber, auf der „Kreuzigung des Petrus", breitet sich vor dem offenen Thore eine Landschaft aus, die von Filippino Lippi ausgeführt ist. Im Gegensatz zu den beiden uns enger berührenden Fresken unten ist in den oberen eine bedeutende Raumerweiterung gegeben, rechts in Gestalt eines weiten Stadtplatzes, links einer Landschaft, die als Schauplatz der Handlung dienen. Die Szenerie ist durchaus zur Verdeutlichung und Steigerung der Handlung da, ganz in giotteskem Sinne. Der Meister, der in früheren Werken bewiesen hatte, ein wie individuelles Naturgefühl er besitzt, ordnet die Landschaften hier der Gesammtkomposition unter: So giebt er auf der „Almosenspende" den Figurenmassen als befreienden Gegensatz in der Flächenverteilung oben den Blick ins Freie. Damit aber die Phantasie sich nicht in die Ferne verliert, lässt er ein Bergmassiv dicht an die Häuser treten, die den Schauplatz umgeben. Zwischen eingehegten Feldern führt eine breite Strasse zu einer schlossartigen Villa empor, wie wir sie heute noch an einigen Stellen der Umgegend von Florenz sehen. Das Motiv ist einfach, erfüllt aber seinen Zweck im Aufbau des Bildes. Masaccios Landschaftslinien sind entschieden und klar, sie geben keine Andeutungen auf die Natur, wie es meist im Trecento gewesen war, sondern haben innere Wahrheit. So giebt auf der „Taufe" das helle Gebirge, das sich hinter der dunkeln Bergwand nach rechts hin erstreckt, eine deutliche Raumvorstellung.[56]) Der Himmel ist bewölkt, denn auch dort herrscht Leben.

Das Meisterstück der Beziehung aller Teile des Bildes auf den dargestellten Augenblick ist der „Zinsgroschen". Die Art, wie hier im Sinne Giottos die Landschaft zur Verdeutlichung der Handlung beiträgt,

gleichsam ein ideales Steigerungsmittel derselben ist, findet in den Werken Masaccios ihren Vorläufer im „Martyrium der heiligen Katharina“ in S. Clemente zu Rom: Dort sehen wir im Vordergrund die Vollstreckung des Urteils, der eine Schaar von Soldaten mit hohen, vorgehaltenen Schilden beiwohnt. Die Krieger in militärischer Haltung stellen eine Richtungsachse dar, die schräg von links vorn nach hinten zu verläuft; ihre starren Schilde lenken den Blick unwillkürlich in die Tiefe, wo auf steiler Felsenhöhe der versöhnende Schluss des grausamen Vorganges stattfindet: die Bestattung der Heiligen durch Engelhände. Ungefähr parallel zu der Wächterschaar zieht sich im Hintergrunde eine Kette von Hügeln in die Bildtiefe und verschwindet hinter der Felsenwand rechts. In dieser Schrägstellung des landschaftlichen Hintergrundes, der



Masaccio, Der Zollgroschen. Fresko in S. Maria del Carmine zu Florenz. Nach Originalphotographie von Anderson.

den Blick auf einen bestimmten Punkt lenkt, erkennen wir die Vorstufe zu dem grossen Fresko in Florenz.

Die Landschaft auf der Darstellung des „Zinsgroschens“ hat doppelte Bedeutung: als Kompositionswert und als Stimmungsmittel. Gegenstand des Bildes sind die Verse des Evang. Matthäi XVII, 24—27: Ein Zollbeamter von Kapernaum fordert den Zinsgroschen von Jesus und seinen Jüngern. Sie haben kein Geld. Da befiehlt der Herr, um das Ärgernis zu beseitigen, dem Petrus: „Gehe hin an das Meer und wirf den Angel, und den ersten Fisch, der herauffährt, den nimm; und wenn du seinen Mund aufthust, wirst du einen Stater finden; denselbigen nimm und gieb ihnen für mich und dich.“ Die kurze Zwiesprache zwischen Jesus und

dem Jünger ist bei Masaccio zum dramatischen Auftritt geworden, an dem der weitere Kreis der Jünger Anteil nimmt und dem Künstler Gelegenheit giebt, eine Anzahl herrlicher Charaktertypen in kraftvoller Entwicklung darzustellen. Das Gemälde zeigt die Schaar vor den Thoren der Stadt. In der Mitte steht der Beamte, die Hand fordernd ausgestreckt. Dem zornig auffahrenden Petrus befiehlt die erhobene Rechte Christi, am Ufer des Wassers das Wunder zu erwarten. Mit epischer Ausbreitung der Handlung in mehrere auf einander folgende Momente[57]) sehen wir am Rande des Bildes links mehr im Hintergrunde den zum Spiegel des Wassers niedergebeugten Apostel, der die Münze dem Rachen eines Fisches entnimmt. Rechts an der anderen Seite schliesst die Erzählung mit der Entrichtung des Zinsgroschens. Das geistig Bedeutsame der Darstellung ist die ausgestreckte Rechte des Herrn, die den Widerspruch des Jüngers unterdrückt und gleichzeitig das Wunder bewirkt. Der Beschauer folgt mit den Blicken dem Winke und gewahrt das Wunder. Um die magische Kraft des in die Ferne wirkenden ausgestreckten Armes durch ein äusseres Mittel gleichsam zu verbildlichen, benutzt der Künstler die Landschaft. In früherer Zeit würde man sich mit einem Spruchbande begnügt haben, hier aber wird die Gedankenfolge betont und verdeutlicht durch die Parallele der Bergachse hinten mit der Bahn, die der Blick vom Arme Christi zum Vollzuge des Wunders durchmisst. Würde Petrus am Rande des Bildes im Vordergrunde knien, dann bedürfte es dieser Verstärkung der Blickrichtung nicht, sie wäre augenfällig genug. Aber Petrus kniet weiter hinten, entfernt von der Bildschwelle, und das Wunder geschieht in wohlthuender Entfernung. Die Verdrängung des in starker Verkürzung von vorn gesehenen, knienden Apostels nach hinten hat aber auch einen künstlerischen Grund, über den uns Adolf Hildebrand Aufschluss giebt:[58]) „Es darf nichts aus dem Bilde auf uns zukommen, sondern wir müssen in das Bild hineinschreiten, um eine einheitliche Tiefenbewegung zu behalten. Das gelingt nur dadurch, dass hinter der Verkürzung etwas ist, was den Blick und die Tiefenvorstellung stark nach hinten zieht — also irgend eine Ferne. Indem sich so die Verkürzung nach hinten stark fortsetzt, wird sie in die allgemeine Tiefenbewegung eingereiht und bezeichnet blos eine zur gegenständlichen Anschauung gewordene Strecke. Andrerseits übernimmt die durch den Hintergrund angeregte Tiefenbewegung die Arbeit, die Verkürzung zu verstärken, und entlastet damit die in der verkürzten Form liegenden Anregungen zur Tiefenvorstellung.“ Wir werden nicht

fehlgehen mit der Annahme, dass ähnliche Gesetze, die sich aus den fortwährenden Beobachtungen eines über die Möglichkeiten seiner Kunst nachdenkenden Brunelleschi-Schülers ergeben mussten, bei dem konstruktiven Teil dieses Hintergrundes massgebend gewesen sind.

Die rechte Seite des Schauplatzes wird von dem Wärterhaus eingenommen, das sich stark verkürzt in die Tiefe ausdehnt, wo noch ein Stück des sich anschliessenden Gärtchens sichtbar wird. Unmittelbar dahinter erheben sich die Berge, an deren Fuss einige Felder ansteigen, die im Übrigen steil und unbebaut sind. Nach links in die Bildtiefe gerichtet, steigt hinter dem ersten Berge eine niedrigere Hügelreihe auf, über der sich das Massiv einer gewaltigen Gebirgswand erhebt. Am Himmel und an den Höhen ziehen Wolken. Während der vordere Berghang braun ist, werden die hinteren Züge immer heller, bis sie in der Ferne der Farbe der Wolken gleichen. Mag dieser gut abgestuften Luftperspektive heute die schlechte Erhaltung zu Gute kommen, oder hatte Masaccio, was wahrscheinlicher ist, zu diesem Zweck den Hintergrund nicht in „buon fresco", sondern in Tempera ausgeführt, [59]) um in einem die Farbe nicht mehr verändernden Material die feinen Schattirungen besser erreichen zu können, dies Werk giebt uns jedenfalls einen hohen Begriff von seiner Beobachtung der Luftperspektive, die ähnlichen abstrakten Versuchen, wie sie gleichzeitig die van Eycks auf dem genter Altarwerk anstellten, durch die Kraft unmittelbarer Naturanschauung überlegen ist. Man erinnert sich der Beschreibung Vasaris, der bei der „Verkündigung" in S. Niccolò di là d'Arno zu Florenz ausdrücklich die Bedeutung der Luftperspektive betont. [60]) Der Verlust dieses Werkes findet daher bis zu einem gewissen Grade seinen Ersatz in der Landschaft des „Zinsgroschen". In dem durch die schräge Achsenstellung der Bergkette gewonnenen freien Raum des Hintergrundes liegt der See, dessen Fluten im Mittelgrund des Bildes durch eine Landzunge begrenzt werden, um nochmals vorn als Bucht, in der das Wunder sich vollzieht, sichtbar zu werden. Am Seeufer hinter Petrus zieht sich eine Reihe kahler Bäumchen parallel zur Bildfläche nach rechts, etwa zu dem kleinen Hausgarten, hinüber. Sie bringt die vordere, eigentliche Bühne der Handlung als langgestrecktes Rechteck gegenüber dem rechtwinkligen Dreieck der gesammten Raumanordnung dieses Freskos zur Geltung. Bemerken wir bei dieser mannigfachen Bedeutung der Szenerie für die ganze Komposition, wie plastisch die Figuren vor diesem einheitlichen, braungrauen Ton des Hintergrundes hervortreten, [61])

so sehen wir, dass in dem Aufbau dieser Landschaft nichts Zufälliges, Absichtsloses enthalten ist, sondern dass alles in diesen letzten Schöpfungen Masaccios, auch das geringste, von einer Höhe des Stilgefühls zeugt, die, ohne an gequälte Reflektion zu erinnern, die volle Meisterschaft des jungen Künstlers bezeugt, der wenige Monate später einem unbekannten tragischen Schicksal erliegen sollte. „Es heisst, dass er in Rom gestorben ist.“ [62])

Aber diese Landschaft hat, wie die der „Kreuzigung“ in S. Clemente, auch einen momentanen Charakter, d. h. Stimmung[63]): Ein scharfer Wind fährt durch das Bild. Am Himmel und an den Bergwänden jagt er Wolken dahin, die Wellen des Sees treibt er in langziehenden Kreisen zum Ufer, das spärliche Laub der jungen Bäume am Strande biegt er zur Seite. Wir atmen gleichsam die kühle Luft eines Vorfrühlingsmorgens. Warum Masaccio gerade diese Stimmung aus dem weiten Bereich der Möglichkeit gewählt hat, wer wollte es sagen?

Die Landschaft als Kompositionsmittel zu verwenden, hatte ihn Giotto gelehrt, sie zum Ausdruck gewisser Stimmungen zu machen, hatte Gentile da Fabriano begonnen. Aber wie er die Anregungen in sich verarbeitete zu Werken, grossartig im Stil und tief ergreifend im Ausdruck, dienen sie dazu, seine völlige Eigenart und Grösse zu enthüllen. Die Wucht seiner Gestalten und Werke ist oft so ungeheuer, dass sie dem Beschauer kaum Annäherung und liebende Bewunderung gestattet. In seinen Landschaftsbildern aber erschliessen sich uns Blicke in ein empfängliches, tiefes Gemüt, das auf jede Berührung eingeht und die Eindrücke in sein schweigendes Inneres birgt, das nicht die Süssigkeit des Lebens kennt und die lauen Freuden des Frühlings, das kämpft und ringt mit sich in einsamen Stunden bitteren Schmerzes. In der Stimmung der Landschaft des „Zinsgroschens“ liegt ein heimliches Bekenntnis seiner Seele. Aus diesem Werke und dem in Rom klingt die grossartige Melancholie der Einsamkeit, das ewig wiederkehrende tragische Schicksal des Genies, aus dessen Brust sich der Schrei nach „Freude“ ringt und nach Gemeinsamkeit mit der Menschheit. Bei Gentilen gedachten wir wol der zärtlichen Musik Schuberts, hier spricht Beethoven zu uns.

Und Masolino soll Masaccios Lehrer gewesen sein? Für die Landschaften ist er ihm gewis nicht zum Vorbild geworden.[64]) Die Stufe, die Masolino bei seiner Trennung von Masaccio in der Kunst einnahm, zeigt die bereits genannte „Anbetung der Könige“ an der Chordecke

der Collegiata zu Castiglione d'Olona mit den Bergen darauf, die verraten, wie mühsam dem geborenen Trecentisten die Umgewöhnung in die Formensprache Gentiles wurde, sodass er nicht an „Stimmung" denken konnte. Und das ist gut. Zwischen diesen Malereien im Chor der Hauptkirche und den Fresken im Baptisterium daneben sind 10 Jahre vergangen, die sich der rührige Meister zu Nutze gemacht hat.[65]) Als er im Jahre 1435 zu seinem greisen Gönner nach Castiglione zurückkehrte, gedachte er ihn mit manchen Neuerungen, die er inzwischen den Werken Masaccios in Rom und Florenz entlehnt hatte, zu überraschen. Der stille, harmlose, freundliche Künstler der Chordecke ist zum Prahler geworden, der in das ferne Alpennest die Unruhe der gährenden, treibenden Kunstkräfte am Arnostrande trägt. In Castiglione durfte er sich derartig leichtfertige Produkte seiner Kunst gestatten, in Florenz würde man es an berechtigtem Spott kaum haben fehlen lassen. Denn im Grunde genommen ist er der alte Trecentist geblieben, wenn er auch verführerische Zuthaten in seine raum- und luftlosen Bilder einführt. Trotzdem soll dabei ein Fortschritt, auch in der Landschaftsmalerei, zugegeben werden, z. B. auf dem grossen „Salome"-Fresko. Über dem in kühner perspektivischer Verkürzung gezeichneten Hallenhof, in dessen Vordergrund die zwei Szenen der Salome statthaben, ragt eine Alpenlandschaft in das Bild herein. Da für dieselbe nur noch wenig Platz vorhanden war, so musste sie sich mehr in die Höhe als in die Breite und Tiefe ausdehnen. So steigt denn, nur durch einen kleinen Garten im Hintergrunde als kümmerlichem Raumfaktor vom Arkadenhof getrennt, ein in winzigen Formen gegebener blassgrüner Berg bis zur Höhe der Bildfläche empor. Die Modellirung dieses als Wiesenhang gedachten Berges ist unnatürlich und verrät die trecentistische Erbschaft. Etwa in halber Höhe der Landschaft erblicken wir das Begräbnis Johannis durch seine Jünger. Vermag diese erste Kulisse uns nicht zu befriedigen, so überrascht dagegen ein dahinter aufragendes Felsengebirge durch die Kühnheit seiner Formen sowol in Umriss wie Modellirung. Weisse Felsenzacken mit prägnanter Schattirung in gelblich-olivfarbenen Tönen türmen sich übereinander und schliessen das Bild in wirksamster Weise gegen den blauen Himmel ab. Der Mangel von Luft im Bilde stört, der Hintergrund lastet zu schwer auf dem Ganzen, man glaubt ihn mit Händen greifen zu können. Diese Landschaft zeigt eine doppelte Beziehung zu Masaccios Fresken in S. Clemente: Das Begräbnis des Täufers auf steiler Höhe erinnert an das „Martyrium der heiligen Katharina";[66])

ausserdem wetteifert Masolino hier mit seinem Schüler in der Naturbeobachtung: Hatte Masaccio den Römern die Campagna in seinem Bilde gezeigt, so will er hier am Fuss der Alpen eine Hochgebirgslandschaft wiedergeben. So entsteht die erste Alpenlandschaft, die wir besitzen, aus dem Verlangen, den Künstler als modernen Menschen, als Naturalisten im Sinne jener Zeit zu legitimiren.

Schlimmer aber ist die Landschaft auf der „Taufe Christi" geraten. Hier giebt sich der Schüler Gherardo Starninas als das, was er im



Masolino, Gastmahl des Herodes.
Fresko im Baptisterium zu Castiglione d'Olona.
Nach Originalphotographie von Alinari.

Grunde ist, als Mann des vorigen Jahrhunderts, der mit der dem ausgehenden Trecento eigentümlichen Anmassung seine schlechte Landschaftsperspektive vorträgt, an die jetzt im Jahre 1435 in Florenz niemand mehr glauben würde. Der Fluss durchzieht in leichter Biegung das Thal, das von einer Anzahl hinter einander geschichteter, kleiner werdender Erdkegel auf beiden Seiten begleitet wird. Die einzige Gliederung des Thales und seiner Hügel besteht in rippenartigen Schichten, wie sie wol

der Sand auf dem Grunde eines Baches zeigt. Details fehlen, und die wenigen Bäume, die hier und da auftauchen, dienen nicht als Raumfaktoren. Die Wirkung dieses Flusslaufes ist auch nicht besser als diejenige des in der Castellani-Kapelle von S. Croce zu Florenz geschilderten, zumal die Wellen des Flusses noch in der altertümlichen von Cennino Cennini gelehrten, ziselirenden Weise angegeben sind.[67]) Ein Blick aus dem Fenster, das sich unter diesem Fresko der Chorwand auf die liebliche Landschaft des Alpenvorlandes nach den grünen lombardischen Fluren öffnet, genügt, um uns zu vergewissern, dass in diesem Maler kein Naturgefühl schöpferisch werden konnte. Für seine konventionelle Formensprache entschädigt uns Masolino auch nicht durch das dem Trecento eigene hohe Stilgefühl für die dekorative Bedeutung eines Freskenschmucks in einem Raum. Figuren und Berge malt er um die Ecken der Fensterlaibung herum, lässt jede Umrahmung der einzelnen Bilder fort und verzichtet so auf eine einheitliche Gesammtkonstruktion des Raumes, wie sie Masaccio gab.[68]) Das ist nicht nur unkünstlerisch, es verrät auch den Mangel jeden Sinnes für das Monumentale.[69])

So erscheint denn Masolino als ein Maler, der sich geschickt die neuen Werte der Kunst seiner Zeit aneignet, wie die Perspektive und die Darstellung des Nackten, der überhaupt die Forderungen des Naturalismus durchaus anerkennt und es zu einer gewissen äusseren Ähnlichkeit mit einem Bahnbrecher der neuen Gesinnung bringt. In Ungarn, wo er thätig gewesen ist, an den Grenzen künstlerischer Kultur, mag seine Skrupellosigkeit dankbar hingenommen worden sein. Mit dem Masse der Geschichte gemessen aber schwindet seine Bedeutung vor der seines grossen Namensvetters in sich zusammen, und er behält nicht einmal das Recht, als Künstler mit gefälligen Dekoratoren, die die Summe der Kenntnisse ihrer Zeit verwerteten, selbst aber nichts Wesentliches hinzufügten, wie einem Benozzo Gozzoli und Pinturicchio, zusammen genannt zu werden; denn diese liebten, was sie malten und gaben fleissig ihr Bestes, hochachtbare, manchmal sogar durch die naive Anspruchslosigkeit ihrer Schöpfungen entzückende Handwerkernaturen, die sie in der edelsten Bedeutung des Wortes waren. Masolino aber prahlt mit der glücklichen Überwindung von Schwierigkeiten, deren oberflächliche Bekanntschaft er gemacht hat. Das gilt von seinen Landschaften wie von seiner ganzen Kunst.

Masolino als Landschaftsmaler ist ein herzloser Nachahmer, der seinem Schüler weder die Form noch die Anregung zu einer Kunst

geben konnte, die dessen individuelles Gepräge trägt. In Masaccio aber schuf eine grosse Seele die grosse Form, in der sie sich mitteilt und fortlebte in den kommenden Generationen. Von ihm gehen die Anregungen zu einer Entwicklung aus, die sowol in formaler Gestaltung, in der Ausbildung des Raumes, wie in der seelischen Vertiefung, der Stimmung, den Höhengang der Kunst im Zeitalter Rafaels vorbereitet. So wird Masaccio der Giotto des XV. Jahrhunderts.

Die Landschaftsmalerei als Ausdruck eines naiven Naturgefühls: Fra Angelico.

Mit feinem Gefühl für die malerischen Wirkungen des Lichtes hatte Gentile da Fabriano die Landschaft zu einem wesentlichen Bestandteil seiner Bilder gemacht und das bunte Bereich der Natur in allen ihren Erscheinungen in seine Darstellungen verflochten, wie es dem in ihm lebenden Ideale entsprach. Ebenso hatte Masaccio der Landschaft das Zeichen seines Genius aufgedrückt, indem er sie zum Spiegelbilde der in ihm ringenden geheimsten Seelenstimmungen erhob. Beide hatten die Natur mit eigenem Leben beseelt und sie zum Träger ihrer Individualität gemacht. So sahen Künstler die Landschaft; aber es ist unwahrscheinlich, dass auch die anderen Menschen jener Zeit bereits diese Fähigkeit der Naturempfindung besessen haben, die das Zeichen eines reichen Seelenlebens ist, ja eines überschwänglichen Mitteilungsbedürfnisses des eigenen Wesens an die umgebende Welt. Dazu kommt eine zweite Beobachtung: Erst wenige Jahrzehnte waren vergangen, seitdem die Maler des ausgehenden Trecento ihren Bedarf an Landschaftsformen noch mit einigen altbekannten und konventionellen Motiven hatten decken können. Abgesehen von der mangelhaften Perspektive hatte diesen Meistern die Fähigkeit, die charakteristischen Linien der Natur zu erfassen und wiederzugeben, gefehlt. Es war nur ein ungewisses Tasten und Andeuten gewesen. Selbst Gentile und Masaccio lassen das Bestreben vermissen, eine bestimmte Gegend im Bilde festzuhalten, d. h. sie erachteten das genaue Studium einer Landschaft nicht für unumgänglich notwendig. Ihnen kam es auf eine höhere, innere Wahrheit an, die von dem Stilgefühl die Gesetze erhält, unter denen sie in die Erscheinung tritt. Be-

sassen aber überhaupt die Menschen des beginnenden XV. Jahrhunderts die Fähigkeit, eine Landschaft in allen ihren Teilen und Schattirungen ihrem Geiste einzuprägen, besassen sie eine landschaftliche Erinnerung? Diese scheinbar sinnlose Frage werden wir nur zögernd beantworten und nur hinsichtlich einiger Weniger bejahen können. Der Blick für die Landschaft muss ebenso erzogen und entwickelt werden wie das Gehör für die Musik. Unsere Zeit ist durch eine Jahrhunderte alte Tradition, besonders aber durch Landschaftsporträts und Photographien in einem solchen Masse erzogen zum Erfassen und Festhalten bestimmter Gegenden, dass wir nach langen Jahren ein Thal, das wir einmal flüchtig durcheilt, im Bilde wiedererkennen werden. Diese landschaftliche Erinnerung besass das beginnende Quattrocento nicht. Was heute Gemeingut aller Welt ist, musste damals Schritt für Schritt durch die edelsten Geister der Menschheit erworben werden. Der Augenblick, wo man eine bestimmte Gegend im Bilde dargestellt fand, wo man aufgefordert wurde, das Gemälde und die Natur zu vergleichen, war gleichsam eine Neuschöpfung der Welt für das Bewusstsein des Menschen. Der Maler, der die Augen seiner Zeit öffnen sollte für das Wesen der sie täglich umgebenden Landschaft, musste ihr gegenüber Objektivität bewahren, sie nicht aus malerischen und seelischen, also künstlerischen Gründen schaffen, sondern mit der Naivität eines Kindes und dem Blick des Genies vor die Natur treten. Solch ein Maler war Fra Giovanni Angelico da Fiesole.

Der Volksmund, der dem frommen Dominikanermönch bald nach seinem Tode den Beinamen Angelico gab, hat das Wesen dieses wundersamen Künstlers zutiefst erkannt. Nennen wir heute seinen Namen, so bezeichnen wir mit ihm eine Welt der Empfindungen, die, unberührt von den Schatten alles Drängenden, Gewaltsamen, Dumpfen, frei sich aufschwingen in lichtere Höhen, wo als das einzige Gesetz des Daseins die Liebe lebt, die Liebe zu den Menschen und der Glaube an Gott. Angelico ist gewissermassen die Idealgestalt des Mönchtums, ein ächter Christ und Mensch. Die Charakteristik, die Vasari von ihm giebt, ist das schönste, was über den Künstler geschrieben worden ist. Stützen sich die einzelnen Züge, die er erzählt, auf gute Überlieferungen, so sehen wir ein Menschenleben vor uns, frei von jeder Anfechtung und still und heiter in sich gefestigt durch ein unerschütterliches Vertrauen auf die Einsicht und Güte Gottes; ist aber diese herrliche Charakteristik Angelicos eine Erfindung Vasaris, so ist sie vollauf gerechtfertigt, denn sie

fasst das in Worte, was wir als des Künstlers eigenstes Wesen vor jeder seiner Schöpfungen empfinden.

Gegenstand der Kunst Angelicos konnte natürlich nur das Leben der Himmlischen sein, und es war demnach sein hauptsächliches Bemühen, dieses so klar wie möglich darzustellen und es mit innigen Zügen zu beseelen. So wird der Dichter in ihm oft vernehmlicher als der Maler. Dabei hat er das Bestreben, seinen Stoff so gut zu verdeutlichen, wie er es mit sorgsamem Fleisse und mit seiner Technik vermag. Sein Können ist mit jedem Jahre gewachsen, und die Werke seines Greisenalters sind seine vollendetsten. Zwar giebt er seinen Figuren nicht die Gegenwart, die Masaccios Gestalten eigen ist, denn das wäre ihm als Profanirung erschienen, sondern er hält gern an den alten Typen und Kompositionen fest; aber er versetzt sie mitten in unsere Welt. Die Erde ist Gottes, und so malt er sie. Die konventionellen Kulissen des Trecento sind nicht die Erde des Herrn, und er blickt hinaus in die Welt und lernt aus ihr. Mit unbefangenem Auge sucht er ihre Erscheinung zu erfassen und sie rein und ohne eigenes Zuthun im Bilde wiederzuspiegeln.

Auch die freieste Naturanschauung bedarf der künstlerischen Erziehung, und Angelico ist kein Autodidakt gewesen. Wie wir ihn in Florenz und Rom sehen, nehmen wir eine Fülle von Anregungen wahr, die er seiner Zeit verdankt, aber selbständig verarbeitet hat. Die Meister zu bestimmen, in deren Werkstatt er die erste künstlerische Bildung erhalten hat, ist schwer, und die Kunstwissenschaft hat im Laufe der Zeit fast alle Namen von Malern genannt, die Vorgänger und Zeitgenossen Angelicos gewesen sind. Die Schwierigkeit liegt besonders in dem Mangel jedes beglaubigten Werkes Gherardo Starninas, das ihn zweifellos als den Hauptmeister des Übergangs vom XIV. ins XV. Jahrhundert legitimiren würde. Er ist der Lehrer Masolinos gewesen, und die Beziehungen zwischen diesem und Angelico würden ihre wahrscheinlichste Erklärung in einer Schülerschaft Angelicos bei Starnina finden.[70]) So konnte er die Typen und Kompositionen des ausklingenden Trecento kennen lernen, während die Vorliebe für Genreszenen und Burlesken, die uns besonders als Neuerung Starninas gerühmt wird,[71]) sowol durch das religiöse Gemüt Angelicos wie durch die zweite Stufe seiner Schülerschaft abgelehnt werden musste. Als solche ist neuerdings wieder die Beschäftigung mit Miniaturen höchst glaubhaft gemacht worden.[72]) Die künstlerische Verwandtschaft Angelicos mit dem älteren Lorenzo Monaco,

auf die man früher besonderes Gewicht legte,[73]) und die gewis im Kolorit und manchem anderen zuzugeben ist, ist auf ihre gemeinsame Beschäftigung mit der Miniaturmalerei zurückzuführen. Was die Farbenstimmung und die reiche Verwendung von Gold in den Werken Angelicos betrifft, so gilt hier, was wir bei Lorenzo Monaco als die Erziehung und Erbschaft der Illuminatorenkunst bezeichneten.[74]) Manetti[75]) und Vasari[76]) lassen ihn bei seinem Eintritt ins Kloster im Jahre 1407 bereits einen fertigen Künstler sein, doch ist das unwahrscheinlich und wol als schriftstellerische Ausschmückung der Vita zum Preise der hohen Tugend ihres Helden aufzufassen. Dazu kommt, dass von Jugendwerken Angelicos nichts erhalten ist, während mit dem Ende der 20er Jahre die reiche Fülle seiner Arbeiten sich in gedrängtem Zuge folgt. Die Bilder in Cortona und Perugia,[77]) die man früher allgemein in die Zeit des umbrischen Exils (also bis 1418) setzte, gehören in eine spätere Periode, wie das, abgesehen von allen andren Qualitäten dieser Werke, schon äusserlich die Beherrschung der Gesetze der Perspektive beweist,[78]) die erst im zweiten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts aufgestellt wurden und sich nur allmählig von Florenz aus verbreiteten.

Wie aber haben wir uns das Leben Angelicos innerhalb dieser Zeit vorzustellen? Seine in sich gefestigte Persönlichkeit und die Glaubensstärke, die aus jedem seiner Werke sprechen und lange jedes Wachsen und Werden seiner Kunst verkennen liessen, sodass sie als ein Gewordenes, immer sich gleich Bleibendes erschien, müssen zuvor eine Zeit innerer Entwicklung und jahrelanger Sammlung aller Lebensgeister und Gedanken erfahren haben. Diese schöne Seele erschloss ihre Blüte unter der Pflege und Erziehung der Reorganisatoren des Dominikaner-Ordens, der Giovanni Dominici und Lorenzo da Ripafratta, die damals in den Stürmen der Drei-Päpste-Zeit das Christentum ihrer Mönche zu schützen und zu stärken wussten.[79]) Und der Zeit der Blüte folgte ein langer Sommer gesegneten Reifens. Dass er in dieser Zeit des Wachsens, der inneren Sammlung und Vorbereitung seine Gedanken auf die Kunst gerichtet habe, will uns unwahrscheinlich dünken. Höchstens einige Miniaturen, die erhalten geblieben sind, mögen in jene Zeit gehören.[80])

Dann mag nach der Rückkehr von der Flucht nach Foligno und Cortona in das Kloster von Fiesole in ihm das Gefühl der Sicherheit und Glaubenskraft lebendig geworden sein und ihm den Mut verliehen haben, seine Kunst im Grossen zu üben und so nach seiner Fähigkeit

der Kirche zu dienen. Fra Angelico ist immer frei gewesen von dogmatisch-konventionellen Vorurteilen und sah auch jetzt klar, dass die Kunst sich seit den Tagen Starninas († 1408) ungeheuer entwickelt hatte. Er erkannte, dass Brunelleschis Regeln der Perspektive sie auf ganz neue Grundlagen gestellt hatten als die des Trecento gewesen waren, und er studirte sie eifrig und hiermit im Zusammenhang die grossen Werke Masaccios, wir wir später sehen werden. Dadurch dass er seine, dem vorigen Jahrhundert entstammenden religiösen Anschauungen und künstlerischen Motive den Voraussetzungen der neuen Zeit anpasste, unterscheidet er sich von allen Früheren, sowol von Orcagna und den Sienesen wie von den Übergangsmeistern Lorenzo Monaco und andren. Die auf der genauen Beachtung perspektivischer Regeln fussende Raumkunst besitzt in Fra Angelico einen ihrer grössten Meister.[81]) Er offenbart sich hier als Sohn seiner Zeit und seines Volkes und gehört mit in die Reihe der Florentiner und Umbrer, die in der Raumkomposition gewissermassen das durchgehende Grundthema künstlerischen Gestaltens sahen, das in den grandiosen Schöpfungen Fra Bartolommeos und Rafaels seine unvergleichliche Vollendung fand, wie die Kunst des Nordens in der Lichtmalerei Rembrandts den Gipfel einer langen und nationalen Stilentwicklung erreicht. Angelico verwertet sein hohes Raumgefühl in idealem Sinn, wie auf der „Krönung Mariae" in den Uffizien, die auf Goldgrund gemalt und ohne Angabe der Szenerie durch den Kreis der Heiligen und Engel vor dem Throne ein Gefühl der Weiträumigkeit erweckt, das erstaunlich ist;[82]) ebenso in dem Halbkreis der Heiligen um Christus im „jüngsten Gericht", wo er an das Vorbild Giottos anknüpft, es mit den neuen Kunstmitteln vervollkommnet und es so seinem späteren Nachfolger im Kloster von S. Marco, Fra Bartolommeo (Museum von S. Maria Nuova zu Florenz) hinterlässt, von dem es wiederum Rafael entlehnt und in seiner „Disputa" zu Rom zur Vollendung führt. Dass Angelico sein Können nur in idealem Sinne verwandte und es nicht in wirklichkeitstäuschender Absicht in seine Gemälde übertrug, spricht für sein klares Bewusstsein der Zwecke seiner Kunst. Dies hohe Stilgefühl, das in einer Zeit des ersten leidenschaftlichen Vordringens des Naturalismus unter Brunelleschi, Donatello und Masaccio um so bewundernswerter ist, verlässt ihn niemals, und in keinem seiner Werke spürt man den Schatten eines Zwiespaltes zwischen dem Alten und dem Neuen in ihm und seiner Malerei. Sein Fühlen und Denken ist ausgeglichen und findet seinen harmonischen

Ausdruck in seiner Kunst, wie es Burckhardt ausspricht: „Eine ganze grosse ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich aus und wird belebt durch den frischen Hauch der neuen Zeit.“ [83])

Seine Raumkunst vermeidet alle überflüssige Zuthat des ornamentenfrohen Jahrhunderts, und mit Durchblicken in Innenräume, die bei den Sienesen so beliebt gewesen waren, ist er, der Meister der Perspektive, vorsichtiger, weil er alles der grossen Aufgabe, die ihn beseelt, unterordnet. Geräumigkeit und Luft erstrebt er auch in seinen Landschaften. Perspektivisch genau baut er sie auf und sucht sorgfältig die Schwierigkeit, die dem ganzen XV. Jahrhundert hindernd entgegentrat, die Überleitung vom Vorder- zum Hintergrund durch den Mittelgrund, zu lösen. Masaccio war das in Rom in der „Kreuzigung“ gelungen. Aber dies Werk war unserem Maler einstweilen unbekannt, und zudem liess sich nur in Ausnahmefällen der Mittelgrund durch eine Senkung des Bodens nach der Bildtiefe zu umgehen. Die Mehrzahl der Landschaften bedurfte einer flachen Bühne vorn, auf welcher sich die Handlung abspielt. Das ist einer der Hauptgründe, weshalb, abgesehen von allen technischen Schwierigkeiten, sich im XV. Jahrhundert noch keine eigentliche und freie Landschaftsmalerei entwickeln konnte, denn solange ein Bild erzählen soll oder gar ein Repräsentationsbild ist, wo die heiligen Personen im Vordergrunde die lange Reihe ihrer Begegnungen, Rettungen und Martyrien recht sichtbar zur Erbauung des gläubigen Beschauers vorführen müssen, ergiebt sich mit Notwendigkeit eine flache Bühne vorn, hinter welcher sich die Szenerie ausbreiten mag, wie sie kann. Erst mythologische Novellen gestatteten eine freiere Verteilung der Figuren im Bilde, und der Vordergrund brauchte nicht mehr nur eine flache Bühne zu sein, sondern konnte nach allen Möglichkeiten ausgestaltet werden: Giorgiones Werke muten uns daher weit moderner, ja romantischer an als alle Landschaftsbilder der toskanisch-umbrischen Kunst. Unter diesem Übelstand musste der Heiligenmaler Angelico besonders leiden. Und so sehen wir ihn auf einer Anzahl von Bildern bemüht, die Bühne vorn und den Hintergrund möglichst raumwahr durch den Mittelgrund zu verbinden. Ein Mittel vor allen bevorzugt er und erweist sich damit als der Schüler der Meister der Perspektive, Brunelleschis und Masaccios. Er giebt gern an der einen Seite des Bildes eine Tiefenandeutung in Gestalt einer Mauer, die schräg nach hinten verläuft, ein sicherer Perspektivleiter. Bereits Spinello Aretino hatte sich in Pisa eines ähnlichen Mittels bedient, aber dort war es mehr Kühnheit als Gesetzmässigkeit

gewesen. Auf diese Weise wird eine weite Fläche vor der Stadtmauer gewonnen, eine Bühne, die hinten durch eine Reihe von Bäumen, vereinzelte, hinter einander gestellte Cypressen oder ähnliche stark durch ihre Linien wirkende Bäume, gegen die Ferne abgeschlossen wird. Ja, er scheut sich nicht, die Wipfel der vorderen durch den Bildrand zu überschneiden, um die perspektivische Wirkung zu erzielen, ein Mittel, das Böcklin gern anwendet. Diese Konstruktion eines Vordergrundes, der gegen die übrige Landschaft architektonisch-gesetzmässig abgeschlossen erscheint, ist erst nach Masaccios „Zinsgroschen" möglich, wo wir auf die Eigenart der Trennung zwischen Bühne und Landschaft hingewiesen haben. Sie entspricht so völlig der mit wenigen und grossen Anschauungsmitteln wirkenden Raumkunst Masaccios, dass ein Zweifel an der Priorität des jüngeren Meisters ausgeschlossen ist, und wir im Gegenteil für die betreffenden Bilder Angelicos einen terminus post quem erhalten.

Das früheste der in Frage kommenden Bilder ist die Predella mit dem Wunder des hl. Nikolaus von Bari, das zu dem Altarwerk der Pinakothek zu Perugia gehört: Die Hinrichtung der drei Unschuldigen findet vor der Mauer der Stadt, die sich links in das Bild hinein erstreckt, statt. Einige konventionell behandelte Bäume mit schlanken Stämmen, zwischen denen man in die Ferne blickt, schliessen rechts die Bühne. Dahinter dehnt sich eine Ebene vor der Stadtmauer aus, in Felder geteilt und durch Hecken und Ackerfurchen perspektivisch den Blick nach hinten lenkend. Die Bedeutung bestellter Wiesen und Felder fiel uns bereits bei Gentilen da Fabriano auf, von dem sie vor allen Paolo Uccello entlehnt hat.[84]) Den Hintergrund bildet ein Gebirge. Über konventionellen braunen Felsen steigen Berge auf, die in ihrer Form an Maulwurfshügel erinnern können, die vorderen grau, die fernen in weisslichem Lichte glänzend.[85]) Kleinere Ortschaften und Kirchen sind über das Gelände verstreut, und am blauen Himmel ziehen Wolkenstreifen. Eine reichere Landschaft zeigt das „Martyrium der hl. Cosmas und Damianus" im Louvre. Links geht wieder die Stadtmauer in die Tiefe. Den Vordergrund nimmt eine blumige Wiese ein, die hinten durch eine niedrige Hecke und fünf dünne, gleichmässige Cypressen abgeschlossen wird. Eine kleine Erderhebung steigt dahinter auf. Rechts fliesst ein Bach, dessen Lauf ein höhenreiches Gebirge begleitet. Während die vorderen Felsen noch trecentistisch abfallen, schieben sich darüber sanft gerundete Berge über einander mit Kastellen

und weiss schimmernden Häusern und ziehen allmählich den Blick in die gebirgige Ferne, die in zarteren Lufttönen verschwimmt. Den Himmel beleben einige Wolken.

Die gleiche Anordnung, nur einfacher in der Ausführung, weist die grosse „Beweinung Christi“ in der Akademie zu Florenz auf: Die weite Fläche, auf der die Leidtragenden gelagert sind, wird durch die Stadt begrenzt, deren eine Mauer quer durch das Bild in den Hintergrund zieht. So bleibt links nur wenig Platz für die Landschaft, die aber in der Schönheit der in einander verflochtenen Hügellinien zu den edelsten und reifsten des Meisters gehört. Die einzelnen Burgen und Häuser sind auch den Grössenverhältnissen der Landschaft besser angepasst als früher. Eindrucksvoll für die Stimmung und wichtig für die Raumbildung sind die beiden düsteren Bäume, die den Vordergrund links einrahmen.

Als Beispiel für den Abschluss der Bühne durch Bäume sei die berühmte „Kreuzabnahme“ der florentiner Akademie genannt: Die Überleitung des Vordergrundes in den Mittelgrund ist durch die Figurengruppen verdeckt, aber ihre Stelle bezeichnet eine Reihe von hochstämmigen Bäumen, deren Kronen in den Himmel ragen. Die Landschaft, die rechts und links neben der die ganze Bildhöhe füllenden Mittelgruppe sichtbar wird, ist Hintergrund. Links führt zwischen sorgfältig angelegten und eingefassten Feldern eine breite Strasse zum Thor der Hügelstadt Jerusalem, deren letzte Mauern und Türme im Thale wir noch rechts von der Mittelgruppe sehen. Daneben dehnt sich eine Bergreihe in die Tiefe. Die vordersten Felsen zeigen wieder die gleiche konventionelle Behandlung wie immer, nur zeichnen sie sich durch den Schmuck einiger Ulmen aus. Dahinter beginnt das reiche Linienspiel der Berge und Hügel, die zuletzt am fernen Horizont als leicht geschwungene Silhouette absetzen. Die zarte Modellirung der Höhen und der Versuch der Luftperspektive in den allmählig abblassenden grauen Bergen sind besonders schön. Am Himmel ist reges Leben: in Streifen und Ballen türmen sich die Wolken auf, aus denen Engel herniedertauchen mit gefalteten Händen und die Auferstehung des Heilands prophezeiend.

Wie auf den genannten Bildern der Vordergrund als gleichsam tektonisch festgefügter Bühnenraum gegeben ist, so gestaltet Angelico auch kleinere Gartenansichten wie einen Innenraum: Im „Noli me tangere“ in S. Marco zu Florenz vertritt die Stelle der nach hinten verlaufenden Stadtmauer die Grabeshöhle und ihre Felsen. Der Boden

des Gartens, auf dem Magdalena vor dem entschwebenden Heiland kniet, ist geschmückt mit der vollen Blumenpracht eines linden Frühlings. In unzähligen Blüten und frischen Kräutern ist der Gedanke der Auferstehung symbolisch ausgedrückt. Einige Schritte weiter hinten bilden Pinie, Cypresse, Dattel- und Fächerpalme in gleichen Abständen von einander die uns bekannte Reihe. Ein geflochtener Zaun schliesst den Garten gegen den Wald dahinter ab. Die mystische Beziehung, die in allen



Fra Angelico, Kreuzabnahme.
Tafelgemälde in der Akademie zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

Fresken der Klosterzellen von S. Marco zwischen dem Bilde und den Mönchen besteht, lässt es möglich erscheinen, dass der Gartenzaun „den hier wohnenden Ordensmann an seine Clausur, die ihm Jesu Besuch bringen wird,“ mahnen soll.[86]) Mit Bestimmtheit lässt sich dieser mystische Gedanke in dem Zaun seiner „Verkündigungs“-Bilder erkennen, der der kirchlichen Vorstellung der Jungfrau als „verschlossener Garten“ entspricht.[87]) Die schönste der drei Darstellungen, die im Gesù

zu Cortona (eine ähnliche in *Madrid), zeigt eine freundliche Renaissance-Halle, die sich links gegen den Garten öffnet. Der liebliche Blumenteppich wird hinten von einem Gebüsch mit roten und weissen Rosen eingefasst. Über einem niedrigen Gitter wird eine Palme sichtbar. Dichtes Gehölz lehnt sich an einen kahlen Hügel, auf welchem der Engel Adam und Eva in die öde Welt stösst. Die „Vertreibung aus dem Paradies“ im Zusammenhang mit der „Verkündigung“ darzustellen, ist in jener Zeit nicht ungewöhnlich: Feo Belcari, ein jüngerer Zeitgenosse Angelicos, macht in seiner „Rappresentazione della Annunziazione“ die Strafe und Entsündigung Adams geradezu zum Gegenstand seines Schauspiels.[58]) In einfacherer Weise ist in der „Verkündigung“ auf dem oberen Gange von S. Marco der Gedanke des „hortus conclusus“ verbildlicht.

In den angeführten Beispielen sahen wir die genaue Konstruktion des Vordergrundes und eine geschickte Überleitung in den Hintergrund meistens durch eine Architekturperspektive verdeutlicht. Aber es gab Fälle, wo der Künstler durch die Handlung genötigt wurde, den Mittelgrund mehr auszugestalten und das mislang: In der zu dem Altarbild in Perugia gehörenden Predella mit dem Wunder des heiligen Nikolaus am Hafen (Galerie des Vatikans) scheint Angelico seine Ratlosigkeit diesem Problem gegenüber offen eingestehen zu wollen, denn mit Ausnahme des Berges, der hinten den Hafen abschliesst, und des vortrefflich ausgeführten Himmels, dessen Blau rechts in eine stürmische Wolkennacht übergeht, erinnert nichts in dieser Landschaft an den Meister und seinen klaren Blick für die Natur. Die Felsen und Berge haben die Formen des Trecento, die wie aus Holz geschnitzt erscheinen, das Profil links zeigt jene Kurve und der Saum des Ufers jene manierirten Zacken, die wir bei Lorenzo Monaco aus seinem gotischen Schönheitsgefühl erklärten. Die Perspektive ist verfehlt, und wir vermissen die Faktoren, die eine einheitliche Raumvorstellung geben könnten. Aus etwas späterer Zeit stammend und wahrscheinlich zu dem herrlichen Altarwerk aus S. Marco gehörend verrät die „wunderbare Errettung der hl. Cosmas und Damianus aus dem Wasser“ in München den gleichen Fehler. Das Bildchen führt die vier Momente der Handlung gleichzeitig vor: Rechts thront der ungerechte Richter, der die Heiligen verurteilte und nun von bösen Geistern geplagt wird, durch die kleine Pforte daneben wurden die Brüder fort und auf den Felsen am Meer im Mittelgrunde geführt, links daneben rettet sie der Engel aus der Flut, und vorn danken sie

Gott für seinen Schutz. Diese Folge von Momenten galt es zu verdeutlichen und durch keine auffallenden Motive des Schauplatzes den Beschauer von ihr abzulenken. So kommt es, dass die Marmorbalustrade des Thrones mit dem Garten und den Architekturen dahinter eine genügende Raumvorstellung giebt, während links das Ufer und das Wasser keine rechte Tiefenandeutungen enthält. Am meisten mislungen ist die schmale Fläche des Sees, hinter welcher, in grosser Entfernung gedacht, einige Hügel aufragen.

Hatte auf diesen beiden Bildern die Handlung eine grössere Betonung des Mittelgrundes verlangt und damit an das perspektivische Können Angelicos in jener Zeit zu grosse Anforderungen gestellt, so zeigt der Maler andrerseits, dass er nicht der Architektur bedarf, um eine gute Tiefenvorstellung seiner Szenerie zu geben. Die „Taufe Christi“ in S. Marco behält im Wesentlichen das alte Schema der Komposition bei, aber die Art, wie die früheren Meister den Fluss direkt von hinten nach vorn hatten kommen lassen, widersprach Angelicos reiferer Raumanschauung, und er beseitigte den traditionellen Übelstand, indem er den Jordan schräg aus dem Hintergrund nach rechts fliessen liess, seinen Lauf dort an der Seite des Bildes umbog und nach links in den Vordergrund leitete. So war für die Figuren vorn durch das Ufer eine kleine Bühne gewonnen, die Breite des Flusses übernahm die Vermittelung zum jenseitigen Felsengestade und dem Hintergrunde, der rechts durch wenige Andeutungen von Höhenzügen der Phantasie die Freiheit lässt, sich die Ferne nach Belieben auszudenken. Eine gute Tiefenrichtung war erreicht, und auch über die Grössenverhältnisse der hinteren Hügel geben spärliche Bäumchen Aufschluss, die auf ihren öden Abhängen wachsen. Die gleiche Anlage der Landschaft mit einem von hinten rechts hervorkommenden Fluss oder See, der nach links abfliesst und dessen vorderes Ufer zur Bühne für den Handelnden wird, vergegenwärtigt die köstliche Miniatur „Christus beruft Andreas zum Apostel“ in einem Missale der Bibliothek von S. Marco zu Florenz.[89]) Da der Schauplatz hier nicht die Wüste ist, zeigen die grauen Hügel des Hintergrundes einen matten, grünen Schimmer und Bäume. Am blauen Himmel steht der Halbmond.

Zum Schluss unserer Betrachtungen über die Mittel, die Angelico anwendet, um seinen Landschaften grösstmögliche Tiefe zu geben, sei das vortrefflichste Beispiel seiner Raumkunst genannt, die „Steinigung des Stephanus“ in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan, dem Meisterwerk des greisen Künstlers. Die Wandlünette, in welcher das Martyrium dar-

gestellt ist, wird durch ein Stück der römischen Stadtmauer, die nach links in die Tiefe zieht, in zwei Schauplätze geteilt. Darüber steigt ein hohes Gebirge auf, das sich nach rechts senkt, so dass sich dort ein weiter Blick über hügeliges Land erschliesst. Städte mit roten und weissen Mauern, Gehötte, ein befestigtes Kloster und Kastelle sind über Berge, Hügellehnen und Thäler verstreut, und in der Ferne blinkt ein See im Kranze sanfter Höhenzüge. Der Gesammtton des Hintergrundes ist gelbbraun. Diese Landschaft, die in der Fülle ihres Schmuckes bereits viele Merkmale derer des Benozzo Gozzoli trägt,[90]) würde an sich nicht überraschen, wenn nicht der Übergang in die Ferne eine neue und eigenartig glückliche Lösung bedeutete. Da die Stadtmauer nach links in die Bildtiefe geht, konnte sie nicht für die rechte Seite als Perspektivleiter dienen. Auch sorgfältige Feldereinteilungen würden nicht zum Charakter dieser campagnaähnlichen Landschaft gepasst haben. So kam er auf das Mittel, das Masaccio bei seiner „Kreuzigung“ in Rom angewendet hatte, er lässt den Vordergrund sich nach hinten senken und leitet durch zwei sich allmählig überschneidende Hügelprofile hintereinander und durch einzelne Baumgruppen den Blick in die Tiefe. Der Zweck ist erreicht, die Landschaft wirkt durch ihre weite Ausdehnung allein schon imponirend und römisch. Aber die Vermutung, dass das einfache und grossartige Mittel der Überleitung vom Vorder- zum Hintergrund ein Gedanke Masaccios ist, den Angelico aufgreift, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Angelico musste das enge Gemach, das ihm zur Dekoration übergeben war, durch seine Fresken möglichst geräumiger erscheinen lassen und durfte doch nicht die Wirkung von zu kleinen Details abhängig machen. In allen andren Fresken dieser Kapelle hatte er sich auf die perspektivische Kraft seiner Architekturen verlassen, nur diese eine Landschaft verlangte andere Behandlung: Was liegt näher, als dass er sich Rat holte bei dem Meister, dessen Werke ihn schon in Florenz auf richtige Wege geleitet hatten? Aber so gelungen Angelicos Nachschöpfung ist, so darf sie nicht dem gewaltigen Werk in S. Clemente an die Seite gestellt werden. Die Grosszügigkeit jener edeln Hügelsilhouetten, die geheimnisvolle Abendbeleuchtung und der Hauch einer individuellen, tragischen Lebensempfindung, der diese Landschaft durchweht, sind etwas, was Angelico seinem Werke nicht geben konnte, nicht geben wollte, wie wir später sehen werden.

Die Mühe, die dem Künstler in allen andern Werken die Behandlung des Mittelgrundes der Landschaft macht, beruht z. T. auf dem

Mangel an Einzelstudien nach der Natur, der in einer Zeit des eben beginnenden Naturalismus erklärlich ist. Wol besass man endlich der weiten Welt der Erscheinungen gegenüber in den Regeln der Perspektive einen sicheren Kompass, aber es fehlte allenthalben an den Erfahrungen, den Naturalismus im Einzelnen mit dem Idealismus der Komposition zu verbinden, d. h. es fehlte an der Tradition gewisser allgemeiner Anschauungen und Motive, wie sie sich im Laufe der Entwicklung von Malerschulen herausbildet. Seine Natur drängte den Künstler nicht auf das Gebiet der Entdeckungen und Probleme, Angelico war mehr kontemplativ als aktiv; aber der Geist der Zeit war auch in ihm lebendig und drängte ihn zu Versuchen und Entschlüssen, die er unter andren Umständen vermieden haben würde. Dazu kamen seelische und religiöse Vorstellungen, über die wir später zu sprechen haben werden. Der naive und sichere Blick, der ihm bei Bewegung und Ausdruck seiner Figuren hilft, leitet ihn auch bei der Ausgestaltung seiner Hintergründe. Da schieben sich Hügel und Berge hinter einander, deren Formen durch eine weiche Modellirung gut hervortreten und deren Umrisse der Schönheit der südlichen Landschaftslinien nachstreben; da blasst das Braungelb der vorderen Höhen zum Grau und silbernen Weiss in der Ferne ab in der Absicht, auch eine Luftperspektive auszudrücken; da ziehen am Himmel Wolkenstreifen, und der Zenith blaut voll und klar über dem lichteren Horizont.

So verklärt alle diese Hintergründe eine gleichsam lebendige Schönheit, wie sie der Meister täglich vor Augen sah, aber die Landschaftsszenerie des Vordergrundes bleibt befangen im Formalismus des Trecento. Die Versuche, auch diese Felsen natürlicher zu schichten, mislingen, und mit jener überraschenden Naivität, die ihre Fehler nicht zu verbergen sucht, greift er auf die Kompositionsmittel Giottos zurück und legt den ganzen Nachdruck der Kulisse auf ihren Umriss: Die drei Predellen mit dem „Begräbnis der Maria“ (in Cortona, *Madrid und in den Uffizien) zeigen die gesteigerten Bestrebungen des Künstlers, durch die Linie der Felsenwand die Gestalt des Heilands als Mittelpunkt der Komposition zu betonen.[91]) Ebenso muss man auf der „Geburt Christi“ und der „Anbetung“, den zwei kleinen zum Zyklus aus der Annunziata gehörenden Tafeln in der florentiner Akademie, die Felsen, hinter denen die Figuren hervortreten wie hinter zweidimensionalen Kulissen, als konventionelle Überbleibsel aus dem Trecento bezeichnen. Das gilt auch von den Hügeln des Vordergrundes, die im Anschluss an Vorbilder in früheren

Jahrhunderten rot gegeben sind, wie auf der „Flucht", dem „Einzug in Jerusalem" und der „Kreuztragung" aus demselben Zyklus. Da dieser ganze Kreis von Darstellungen aus dem Leben Christi zu den schönsten und auch spätesten Werken Angelicos gehört,[92]) so bestätigt er unsere Annahme, dass der Künstler mit der naturalistischen Wiedergabe des Vordergrundes bis zuletzt in Verlegenheit gewesen ist.

Wie aber aus dieser Verlegenheit ein Vorteil werden konnte, zeigen die Darstellungen des Paradieses in seinen „jüngsten Gerichten" (besonders die Exemplare in der florentiner Akademie und in Berlin), den Bildern, die nächst seinen Engeln die populärsten Schöpfungen Angelicos sind und dazu beigetragen haben, den Künstler als mittelalterlichen Menschen und Meister, der von den Neuerungen der Renaissance nichts weiss, erscheinen zu lassen. Ein mit allen Beobachtungen der Wirklichkeit ausgestatteter Garten würde niemals den Eindruck des Paradieses machen, so dachte Angelico und liess den Künstler in sich schweigen und nur den Dichter schaffen. Gewissermassen raumlos steht dies Paradies vor unsern Augen wie ein weiter Vordergrund. Die Bäume sind nur Typen, die Büsche nichts als Büsche, der reiche Blumengrund nichts als blühende Aue. Nur noch die Blumen der Jungfrau Maria, die vollen duftenden Rosen glühen aus dem Dunkel des Laubes hervor, und die Palme, von welcher der Engel Gabriel den Zweig brach, um ihn der Mutter Gottes als Zeichen des Paradieses in ihrer Todesstunde zu bringen,[93]) ragt über den Grund und beschattet den Brunnen des Lebens. Zagend in holder Scheu und seelig im Vorgefühl der Erfüllung der Sehnsucht ihres Lebens ergreifen die Geretteten die Hände der Engel, und Hand reiht sich an Hand zu langer Kette, und die Füsse berühren lautlos den Wiesengrund. Sie wallen vorwärts, aufwärts, und die Bewegung schwillt zum Rhythmus an, und aus dem Wandeln wird ein Tanzen. Immer leichter wird der Fuss und ätherischer der Körper. Die Reihen sondern sich zu Paaren, Wolken tragen sie, und eine Ahnung, die zur Gewissheit drängt, hebt sie empor in die Lüfte, und in dem Lichte, das aus den offenen Thoren des himmlischen Jerusalems strahlt, schweben sie aufwärts, mit den Armen den Blicken folgend, und wie emporgezogen von jener Liebe, welche die Offenbarung des Mysteriums der Gottheit ist. Die Poesie dieser Paradiesesdarstellungen regt die Phantasie des Beschauers zum Ausdichten des Schauplatzes an und wirkt stimmungsvoller als es die Nachahmung des schönsten Gartens der Welt vermöchte.

Fra Angelico, den Dichter, werden wir in den nächsten Bildern näher kennen lernen. Zu den schönsten Blüten, die dieses Ausdichten der Umgebung mit Naturbeobachtungen gezeitigt hat, gehören die beiden Tafeln aus dem Zyklus der florentiner Akademie mit dem „Gebet in Gethsemane" und dem „Judaskuss". Durch eine geschlossene Pforte



Fra Angelico, Christus in Gethsemane.
Tafelbild in der Akademie zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

links wird der Schauplatz nach aussen begrenzt; es herrscht tiefe Ruhe, die Jünger vorn sind eingeschlafen, während Christus weiter in den Garten hineingegangen ist, um in Einsamkeit zu beten. Dem Mönche

war die schlichte Berglandschaft zu einfach als Schauplatz dieser Stunde. Darum lässt er über den braunen Erdboden einen hellgrünen Schimmer jungen Grases sich breiten, lässt frisches Grün aus den winterlichen Bäumen spriessen und bedeckt die Zweige der blätterlosen Obstbäume mit dem Schimmer weisser und roter Blüten. Das stille Leben der Liebe beseelt diesen Erdenfleck und nimmt dem Augenblick das Furchtbare. Angelico denkt sich den Garten Gethsemane wie den Garten seines Klosters bei Fiesole und den Heiland darin zu Gast. Im Wesentlichen den gleichen Charakter trägt die Landschaft auf dem „Judaskuss". Die Bäume grünen und blühen wie vorhin, aber die Gartenpforte ist aufgerissen, und die Schaar der Knechte dringt herein. Doch wie unendlich rührend wirkt der Strauch, dessen blütenschwere Zweige von draussen durch das Thor hereinnicken und in ihrer Unschuld dem furchtbaren Verrate beiwohnen müssen. Dieser Zug ist so bezeichnend für Angelico, dass man versucht ist, hier die Äusserung eines intimen Mitlebens und Mitempfindens mit der Natur bei dem frommen Mönche zu vermuten, als habe er den Gedanken von Schuld und Erlösung aus dem Bereich der Menschen ausgedehnt auf die starre und doch beseelte Welt der Pflanzen, die Schöpfung Gottes. Einer ähnlichen Empfindung entspricht auf der „Beweinung Christi" in S. Marco der blühende Strauch, der links neben dem kahlen Felsen des Grabes spriesst, als verheisse er tröstend einen andern Frühling, der aus diesem Grabe hervorgehen und über die Sünden und Schmerzen dieses Lebens triumphiren werde.

Dies poetische Ausdichten der Umgebung, das wie eine feine Begleitfigur die Melodie umspielt, steigert sich und bewirkt Verstärkungen gewisser Affekte. Angelico wählt dazu nicht einzelne Momente, die durch individuelle Beseelung eine gewisse Stimmung erhalten, sondern Motive, die an sich schon einen bestimmten Eindruck hervorrufen. So ist in der kleinen „Verkündigung" der florentiner Akademie das Feierliche durch grossartige Einfachheit ausgedrückt: Die Szenerie ist streng symmetrisch angeordnet. In der hinteren Wand eines Hallenhofes öffnet sich ein Thor auf einen geraden, langen Gartengang, der von hohen Laubwänden eingefasst ist und hinten auf eine verschlossene Pforte mündet. Über die Mauer vorn ragen Cypressen, Palmen und Blumengefässe in symmetrischen Abständen. Diese völlige Regelmässigkeit und das Raumgefühl, Motive, die Perugino später in ähnlicher Absicht angewendet hat, wirken in der Darstellung wie eine Fermate. Es wird kein Wort gesprochen, aber die Hand des Engels, die sich

gegen die Ferne abhebt, wirkt mit einer Eindringlichkeit, wie sie ein Kennzeichen der Kompositionen Giottos ist.[94])

In diesem Sinne wendet er auch die Landschaft als Kompositionsmittel an. Einen besonderen, momentanen Charakter verleiht er ihr nicht, durchdringt sie nicht mit individuellem Leben, sondern nimmt sie in ihrer Existenz, wie sie vor seinen Augen liegt. Im Allgemeinen nur lässt er dem Inhalt der Darstellung den Charakter der Landschaft entsprechen.[95]) Eigentümlich ergreifend weiss er das Pathos der mittelitalienischen Landschaft, jener weiten, bis in die Ferne klaren Thäler mit der strengen und doch so schönen Kadenz der Berglinien, in Beziehung zu setzen zu dem thränenlosen Leiden und Staunen seiner Heiligen, ohne von den Mächten der Seele im engeren Sinn, der Farbe und dem Lichte, Gebrauch zu machen. So blickt man auf der kleinen „Himmelfahrt Christi“ in der Akademie zu Florenz von hohem Standort in eine weite Ferne, wo in zarten Linien der Horizont gegen den lichten Himmel absetzt. Alten Vorbildern folgend lässt Angelico von der Gestalt des entschwebenden Heilands nur die Füsse sehen. Das Entrücktwerden in höhere Regionen, das Versinken dieser Welt unter den Füssen des Herrn wird durch den Blick in die landschaftliche Ferne vortrefflich vergegenwärtigt und das Gefühl des Erhabenen ausgedrückt, wie es bereits in der kleinen „Himmelfahrt“ Taddeo Gaddis, die sich im selben Saale der florentiner Akademie befindet, ähnlich empfunden wurde.

Eine verwandte und doch fein nüanzirte Stimmung giebt die Landschaft auf der „Entkleidung“ und „Kreuzigung“ desselben florentiner Zyklus wieder. Die Linien des Hintergrundes gehen in den beiden neben einander befindlichen und nur durch einen schmalen Rahmen getrennten Vorgängen durch und verbinden so auch äusserlich die aufeinander folgenden Szenen, entsprechend dem epischen Charakter dieser Kunst.[96]) Um auf die weite Landschaft der „Kreuzigung“ vorzubereiten, lässt er bei der „Entkleidung“ den Blick über ein reiches Hügelgelände mit Kastellen, Bäumen und anderem schweifen. Auch die wellige Hügellinie am Horizont bemerken wir, aber sie verläuft etwas schräg von links nach rechts hinab. Das ist scheinbar unabsichtlich; aber wenn man daneben auf der „Kreuzigung“ die unendliche Ferne mit dem schwach betonten, flachen Horizont sieht, empfindet man den feinen Kontrast. So dient das eine Bild nur als Vorbereitung für das folgende. Wie bei der „Kreuzigung“ in S. Clemente zu Rom senkt sich hier der dunkle Vordergrund nach hinten zu helleren weiten Thälern und Höhen. Eine

Hügelkette zieht sich in einiger Entfernung der Mitte des Bildes zu, wo ein dunkelblauer See zwischen flacheren Ufern mit einigen Ortschaften sich ausbreitet. Eine Insel ist erkennbar, und wir fühlen uns an eine bekannte Gegend erinnert. Die leicht bewegte Horizontlinie geht über die Köpfe der um den Gekreuzigten Versammelten hinweg, sodass die drei Kreuze einsam in die Luft ragen. Nichts Verzerrtes spürt man in der Darstellung dieses Augenblicks, nur den unendlichen Schmerz der Liebenden.

Wie Angelico bei wiederholter Darstellung des gleichen Gegenstandes im Ausdruck und in den Bewegungen seiner Figuren abwechselt, und dementsprechend auch den landschaftlichen Charakter verändert, zeigen uns die beiden „Beweinungen Christi" in der Akademie zu Florenz. Die grosse, bereits oben bei der Raumbildung Angelicos erwähnte Darstellung beabsichtigt mit der weiten Ebene und Ferne und mit den beiden schwarzgrünen Bäumen vor dem hellen Himmel einen öden, trostlosen Eindruck, der dem Angenblick der Handlung entsprechen soll. Die stumme Klage der Verlassenen um den geliebten Toten, das Sich-zu-fassen-Suchen, der Augenblick vor dem ersten lauten Schluchzen, das erklingen wird, findet seinen sprechenden und ergreifenden Ausdruck in der Umgebung. Wie anders weiss er auf der kleinen „Beweinung" den Schauplatz auszugestalten und der Stimmung anzupassen. Die Seelen, die vorhin noch nicht die ganze Tiefe des Verlustes zu begreifen schienen, sind an den Grenzen voller Erkenntnis. Ein lautes Schluchzen hat dem Schmerz Stimme verliehen, Jammern erfüllt die Luft, in lebhaften Bewegungen äussert sich die Erregung. Angelico kannte das Wohlthuende des Augenblickes, wenn sich die stumme Klage in Thränen und Worten löst: Das namenlose Gefühl eines Unabsehbaren findet sich gleichsam in sich selbst zurück. Der Künstler lässt uns nicht mehr in die unendliche, öde Ferne blicken, der Ausschnitt aus der Natur wird kleiner: In der Kalksteinwand an der Seite rechts öffnet sich die Grabeshöhle, während der Felsen sich nach hinten zieht, wo er an der roten Stadtmauer, die das Bild nach der Tiefe zu abschliesst, endigt. Das Stückchen Erde zwischen der Stadt und der Gruppe vorn ist zum Gartenland geworden. Bäume verschiedener Art wachsen da, Büsche umsäumen als niedrige Hecke den Weg, ein kleines Gitter umfriedigt grünes Weideland. Vorn aber, wo der Leichnam des Herrn ruht, entblühen dem felsigen Boden zahllose winzige Blumen, als wollten sie mit ihrer unschuldigen kleinen

Existenz das grosse Leiden trösten. Es ist eines jener Bilder, bei deren Entstehung Angelico geweint haben mag, wie uns Vasari erzählt,[97]) weil seinem Herzen der tiefe Jammer seiner geliebten Heiligen so nahe ging; und mit sinnigem Gemüt mag er die Blumen gemalt haben.

Bereits auf der „Entkleidung" und „Kreuzigung" glaubten wir in der Landschaft eine bestimmte Gegend wiederzuerkennen. Unsere Vermutung wird bestätigt durch einige andere kleine Bilder, in welchen wir das direkte Studium nach der Natur wahrnehmen. Es ist die Landschaft von Cortona, das weite Thal der Chiana mit dem Trasimenischen



Fra Angelico, Heimsuchung.
Predella zu einem Altargemälde im Gesù zu Cortona.
Nach Originalphotographie von Alinari.

See am Ende.[98]) Auf der Predella mit der „Heimsuchung" im Gesù zu Cortona entspricht der fast genrehaft zu nennenden Figurenkomposition die Freiheit in der Darstellung des Schauplatzes: Rechts an der Seite zieht sich in bekannter Weise Thor, Haus und Gartenmauer des Besitztums der Elisabeth in die Tiefe, sodass die linke Bildhälfte frei bleibt für den landschaftlichen Ausblick. Der Boden senkt sich schnell und wir sehen die Begleiterin Marias den steilen Weg, der in einer Schlucht zu Thale führt, heraufsteigen. Dahinter rollt sich eine weite

und geschickt aufgebaute Landschaft auf. Die geschwungene Linie eines Hügelprofils zieht sich in einiger Entfernung und unterhalb des Standortes der Figuren quer durch das Bild und giebt mit seinem schweren braunen Ton gewissermassen den Rahmen ab für die Ferne, die sich darüber erschliesst. Dort werden die Formen der Berge weicher, die Farbe grau und duftig, und hellblau leuchtet die weite Fläche des Sees dazwischen mit der Halbinsel von Castiglione del Lago und weiterhin einer der Inseln. In wunderbarer Laune lässt Angelico uns Cortona, den eigentlichen Schauplatz der Handlung, dort in der Ferne auf einem Berge am See erblicken, die Stadt mit dem zu grossen Mauerring und dem Kastell in der Höhe.[99]) Der Gedanke, dem Besuch Marias bei Elisabeth diesen Schauplatz zu geben, entsprang persönlichen Erinnerungen Fra Angelicos an seine Jugendzeit. Wenn Ordensbrüder anderer Klöster oder Heimkehrende nach S. Domenico di Cortona kamen und man den Nahenden entgegenging, dann sah man über der Strasse, die steil zu Thale führt, die weite Landschaft in ähnlichen Überschneidungen wie sie das Bild zeigt.

Wenn Angelico dies Altarwerk in der Zeit seines Aufenthaltes in Fiesole gemalt hat, so wollte er den Brüdern in Cortona auf diese sinnige Weise andeuten, dass er sich noch wohl der Zeit erinnere, wo er in ihrer Mitte geweilt. Oder sollte er in den 30er Jahren des Jahrhunderts noch einmal für kurze Zeit dort gewesen sein, um die Kirche S. Domenico mit Bildern zu schmücken? Es wäre für die Entwicklung der Landschaftsmalerei im XV. Jahrhundert ein Glück gewesen, wenn Angelico den Kompositionsgedanken dieser Szenerie recht oft wiederholt und somit zum Typus für die Folgezeit erhoben hätte. Die Senkung der Bühne selbst auf einer Seite hätte für viele malerische Neuerungen zum Ausgangspunkt werden können, wie bereits oben angedeutet worden ist. Aber das Bildchen war in Cortona und nicht in einem der grossen Kunstzentren und ist ohne Wirkung geblieben. So hat Angelico nicht dazu beigetragen, das Streben der Quattrocentisten Toskanas und Umbriens nach der Ausbildung einer grösstmöglichen landschaftlichen Ferne durch ein grosses Beispiel in eine andere Richtung zu lenken.

Ähnlich in Gedanken und Ausführung der Komposition ist seine „Begegnung des heiligen Franz und Dominikus," das Bildchen des berliner Museums, nur ist der Aufbau der Landschaft weniger kunstvoll und der Wirklichkeit entsprechender. Wieder senkt sich links der

Vordergrund schnell zur Tiefe und eröffnet den Blick in das weite Chianathal nach Südwesten. Städtchen, Türme und Kirchen entspriessen dem graugrünen Land. Gegenüber zur Rechten steigen die Hügel auf, die ins Sienesische übergehen; dort blaut der See von Montepulciano und der von Chiusi — der Trasimenische würde mehr linker Hand liegen —; im Duft der Ferne verschwimmend gewahrt man einige Berge. Alles zeugt von bestem landschaftlichem Gedächtnis, wenn nicht sogar von Studien unmittelbar vor der Natur; nur die Bauten im Thal sind zu gross geraten und stehen zu dicht neben einander. Offenbar ist es ein Werk seiner frühen Künstlerthätigkeit,[100]) er geht noch vom Einzelnen und Gegenständlichen aus und wagt nicht, Häuser als Flecke in der Landschaft wiederzugeben, wie er es später thut. Wie er das Chianathal von Cortona aus sah, wollte er es malen ohne grosse Sorgfalt auf die Wahl des Standortes zu legen. In der „Heimsuchung" ist er vorsichtiger und hat den jähen Übergang vom Vordergrund zur Tiefe vermittelt durch den braunen und wirksamen Höhenzug, der von Cortona aus den vollen Blick über den Trasimenischen See etwas einschränkt, aber dem Landschaftsmaler als glückliches Kompositionsmittel diente.

Noch ein Bild scheint eine bestimmte Gegend wiederzugeben, die Predella mit den „heiligen Cosmas und Damianus am Kreuz" in der älteren Pinakothek zu München. Der Übergang durch den Mittel- zum Hintergrund ist durch eine Mauer vermieden, die den Schauplatz seiner ganzen Länge nach begrenzt. Darüber werden Berge sichtbar, deren Zug eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Höhenkranz hat, der die Ebene von Florenz im Osten umgiebt. Der Berg links entspricht den Ausläufern des Monte Ceceri mit einem Kastell, etwa Vincigliata, an seinem Abhang; die Kette in der Mitte und entfernter begleitet den Lauf des Arno von Pontassieve her und der steile Berg rechts mit der Siedelung auf seiner Spitze ist die Höhe von Incontra mit ihrem Franziskanerkloster. Mit voller Bestimmtheit lässt sich die Identität dieser Landschaft mit der florentinischen nicht erweisen, denn die Mauer auf dem Bilde verdeckt das Thal und den Fuss des Gebirges, sodass man nur auf die Bergkuppen angewiesen ist.

Hatte Angelico schon in der Darstellung seiner Heiligenleben grosse Kühnheit gegenüber der Tradition bewiesen, indem er Gegenden und Orte, die er selbst bewohnte, zum Schauplatz erkor, so that er einen neuen und folgenreichen Schritt in seiner grossen „Madonna von S. Marco." Das Bild war dazu bestimmt, auf dem Hochaltar der neu eingerichteten

Kirche von S. Marco, der glänzenden Stiftung Cosimo Medicis, aufgestellt zu werden; es war die feierlichste und hervorragendste Stelle, die der fromme Mönch zu schmücken hoffen durfte, denn die Aufgaben des Papstes lagen damals noch fern. Es ist anzunehmen, dass Angelico sich volle Rechenschaft gegeben hat, als er gerade in diesem Werke dem Typus des Repräsentationsbildes der Madonna mit Heiligen eine entscheidende Neugestaltung gab: [101]) Ein Vorhang ist nach den beiden Seiten aufgerollt und unter vollen Rosengewinden erscheint die Jungfrau mit dem Kinde auf prächtigem Throne, umgeben von Engeln und Heiligen und verehrt von den Schutzpatronen des Hauses Medici Cosmas und Damianus. Es ist ein Augenblick höchster Feierlichkeit, vergleichbar dem der Sixtinischen Madonnenvision Rafaels. Aber nicht Wolken wie dort umgeben die Heiligen, sondern mitten in die Welt hinein stellt Angelico den Thron der Himmlischen. Ein prächtiges Gewebe umschliesst den Schauplatz und erinnert wieder an den von dem Künstler öfter angedeuteten Gedanken des hortus conclusus.[102]) Herüberragende Baumwipfel reizen die Phantasie zum Flug in die Ferne, und unter den Kronen eilt der Blick ins Freie, wo ein schmaler Streifen eine weite Landschaft zeigt. Nur wenige Einzelheiten sind zu sehen. Die Berge ziehen in Wellenlinien zu beiden Seiten nach hinten, schön in dem Rhythmus ihrer Umrisse und fein ausgeführt, bis sie unter dem Saum des Vorhanges dem Blick entschwinden. Hie und da schimmern Ortschaften aus dem Braungrau wie lichte Flecke.[103]) Wieder glauben wir das Chianathal zu erkennen; aber mag es das Thal von Cortona sein oder ein andres, der Gedanke an sich ist poetisch und zeugt von wahrem Naturgefühl. Es ist nicht blosse Freude an perspektivischer Raumvertiefung, die einen Ghiberti zum Landschaftsmaler machte, sondern die Offenbarung einer eigenen und tiefreligiösen Naturanschauung, die von den Folgenden zugleich als eminent künstlerische Leistung nachgeahmt wurde. Angelico ist für Florenz der Schöpfer des Typus der Madonnen in einer Landschaft geworden.

Kann uns eine solche Naturanschauung bei Angelico befreunden? [104]) Gewis nicht. Als Schöpfung Gottes ist ihm die Erde entsündigt und geheiligt, und mit der innigen Liebe, die er dem Herrn entgegenbringt, umfängt er alle seine Geschöpfe. Er erkennt in ihnen etwas Verwandtes, sind sie doch alle Kinder des Einen Vaters. Es ist jener Geist der weltumfassenden Bruderliebe, der in Franz von Assisi wirkte und sein Leben bestimmte. Das Mysterium des Weltzusammenhanges,

das in Berg und Fluss, in Baum und Kraut, in Tier und Mensch geheim lebt und schafft, wurde ihnen offenbar durch die Macht der Liebe als die Liebe. Das Wesen des Christentums haben beide wunderbar mit dem Gefühl erkannt und in ihrem Leben verwirklicht. Darum suchte Angelico die Natur so zu erfassen wie sie ist, er schildert sie völlig naiv, sie nur betrachtend; darum verleiht er ihr nicht persönliche unsagbare Stimmungen, wie sie Masaccio bewegten. Sie wären ihm wie eine Trübung des lauteren Spiegelbildes Gottes erschienen: Masaccio machte die Landschaft zum Spiegel seiner Seele, Angelico dagegen sieht in ihr das Ebenbild Gottes. Es waltet gewissermassen in ihnen der Unterschied von naiv und sentimentalisch in dem Sinne wie Schiller ihn fasst.

Die Entwicklung dieses religiösen Naturgefühls in Angelico muss in die Zeit seines Reifens und Werdens in Cortona fallen. Fast immer ist es das weite Thal der Chiana, das er schildert, sowol dem allgemeinen Charakter der Landschaft nach, als auch zuweilen unmittelbar der Natur entsprechend. Auch das ist ein Grund zu der Annahme, dass er in den ersten Jahren seines Ordenslebens nicht gemalt, sondern sich nur seiner inneren Ausbildung und Festigung im Glauben gewidmet habe. Als er dann in vorgerücktem Alter in dem Zyklus für die Annunziata die Gegend von Cortona malte, geschah es vielleicht in der dankbaren Erinnerung an die Jahre seines Aufenthaltes dort, wo sein Gott in ihm eingekehrt war, um ihn nie wieder zu verlassen.

Der Wanderer, der an einem sommerlichen Sonntagmorgen nach dem hochgelegenen Cortona steigt und dem die Glocken von S. Domenico entgegenhallen, wird mit Rührung die Gegend wiedererkennen, die ihm von manchen Bildern Angelicos her vertraut ist. Die Landschaft mit dem gleichmässigen Zuge der Berge und Hügel, den blauen Seeen und der unendlichen Ferne wirkt ergreifend in ihrer stillen Feierlichkeit und dem milden Ernste ihrer Poesie, und wir empfinden ihre eigenartige Schönheit, die sich in dem jungen Angelico mit den Gedanken an Gott verband und in ihm jenes wunderbare, ächte und zugleich religiöse Naturgefühl zeitigte, das sich wol auch in ihm zum Lobes- und Dankeshymnus inmitten der freien Natur gesteigert haben mag, wie wir es von Franz von Assisi wissen.[105]) Die gleichen Empfindungen, die in Angelico den Maler beseelten und leiteten, weckten in Franz den Dichter, und sein „Sonnengesang“ giebt den Bildern des andren gleichsam Worte:

„Gelobt sei, mein Herr, mit allen deinen Geschöpfen,
Vornehmlich mit unserer Frau Schwester, der Sonne,
Die den Tag wirkt und uns leuchtet durch ihr Licht;
Und sie ist schön und strahlend mit grossem Glanze,
Von dir, o Höchster, trägt sie das Sinnbild.
Gelobt sei mein Herr durch unsern Bruder den Mond und die Sterne,
Am Himmel hast du sie gebildet so klar und funkelnd und schön.
Gelobt sei mein Herr durch unsern Bruder den Wind
Und durch die Luft und die Wolken, durch heitere und jegliche Witterung,
Durch welche du deinen Geschöpfen Erhaltung schenkst.
Gelobt sei mein Herr durch unsere Schwester, die Mutter Erde,
Die uns versorgt und ernährt
Und mannigfache Früchte hervorbringt und bunte Blumen und Kräuter.“[106])

Der gleiche freudige Ausdruck von Gottesliebe und Naturgefühl verbindet beide, sie werden für immer zusammengehören als die edelsten und schönsten Seelen des Mönchtums.

Anmerkungen zum dritten Kapitel.

[1]) Ich habe im Folgenden nicht den Versuch einer Chronologie seiner Werke gemacht, da sie für unsere Betrachtung unwesentlich ist und nur als Resultat sehr gründlicher Sonderstudien über die Kunst Lorenzos von Bedeutung sein kann.

[2]) Vasari erwähnt dieselbe ausdrücklich. — Das Chorbuch von 1409 in der Biblioteca Laurenziana zu Florenz enthält Malereien von Lorenzos Hand.

[3]) Grau ist der die andren Farben harmonisirende Grundton: links an den Felsen, vorn im Boden, in der Mitte im Esel, rechts im Unterkleid Josefs. Ebenso gehen die lebhaften Farben symmetrisch durch das Bild: Zinoberrot ist das Gewand der Frau zu äusserst links, das Kind in der Mitte, das Mantelfutter Josefs rechts. Kräftiges Blau hält die Mitte im Mantel Marias. Die andren Farben verteilen sich mehr.

[4]) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II, S. 130.

[5]) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II, S. 130 sprechen auch von der harmonischen Farbengebung, die freilich für gänzliche Flachheit und mangelnde Schattenmodellirung entschädigen muss.

[6]) Vasari, III, S. 7.

[7]) Andre verlegen die Geburt Gentiles bereits in das Jahr 1360. Zwingende Gründe dazu sind nicht vorhanden.

[8]) Gaye, Carteggio II, S. 37.

[9]) Die Landschaftsdarstellungen haben bei der dekorativen Mache, die diesen Fresken eignet, nichts, was Gentilen vorbereitete.

[10]) Taddeo di Bartolo und Bartolo di Fredi: Man wird den Unterschied nicht so hoch anschlagen, zumal es sich hier nur um den Typus einer Darstellung handelt.

[11]) Vasari, im Leben Fra Angelicos II, S. 521.

[12]) H. Hettner a. a. O. S. 140: 1409 mussten die Dominikaner von Fiesole fliehen und gingen nach Foligno, mit ihnen Fra Angelico.

[13]) A. Venturi, Le Vite di Vasari. I. Gentile da Fabriano e il Pisanello Edizione critica con Note, Documenti etc. Firenze, Sansoni 1896. S. 5 u. 6. Venturi macht es wahrscheinlich, dass Gentile von 1411—1414 im Dogenpalast zu Venndig thätig gewesen ist und nicht erst später, wie allgemein angenommen wurde. — Bereits

1409 sahen sich die Prokuratoren von S. Marco genötigt, die alten Fresken im Saale des grossen Rates wieder herstellen zu lassen. Vielleicht lenkte sich damals bereits die Aufmerksamkeit auf Gentilen?

[14]) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. IV, S. 107. — Die Hochachtung vor den Geschichtsschreibern der italienischen Malerei verbietet uns den Widerspruch gegen die zahlreichen Stellen, wo sie, über das Thatsächliche hinausgehend, das Wesen Gentiles gleichsam zum Negativ umwandeln. Ihr Kapitel über den Künstler ist durchaus unhaltbar.

[15]) A. Schmarsow, Masaccio-Studien, I—V. Kassel 1895—1900. IV, S. 62.

[16]) Das Werk stammt aus der Nähe von Fabriano, also wol noch aus der ersten Periode seines Lebens.

[17]) Bereits A. Springer, Mitt. d. k. k. Central-Commission, Wien 1860, S. 132 macht auf den Zusammenhang mit dem geistlichen Schauspiel aufmerksam, doch halte ich die von ihm zitirte Stelle bei Muratori zutreffender für Bartolo di M. Fredis „Anbetung“ und seine Nachfolger. Siehe Anm. 43 zu Kap. II.

[18]) Wie wenig störend man diesen technischen Mangel fand, zeigt sein Vorkommen auf Reliefs, wie den älteren Bestandteilen des grossen silbernen Altares in der florentiner Domopera und den jüngeren Teilen des Silberaltares im Dom zu Pistoja.

[19]) Burckhardt, Cult. d. Ren. I, S. 211/12.

[20]) No. 1113 des berliner Museums, genannt „Art des Taddeo Gaddi“.

[21]) J. Lermolieff. Die Galerie zu Berlin. Leipzig 1893. S. 73. — Über den Einfluss Gentiles auf die Landschaftsdarstellungen der Venezianer vergl. Ernst Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizians. Leipzig 1893. S. 22, 25 und S. 25 Anm. 3.

[22]) Schubring, Altichiero, S. 73 sieht eine Vorahnung dieser Idylle in der „Anbetung der Hirten“ von Avanzo in der Kapelle S. Giorgio zu Padua, freilich ohne die Mondnacht. — Ein verwandtes und wol von Gentile abhängiges Bildchen der „Geburt“ befindet sich in der Galerie Crespi zu Mailand.

[23]) Dies Bild hat den famosen Giovanni di Paolo zu einer Nachahmung d. h. zu einer unfreiwilligen Parodie verleitet. Seine „Flucht nach Ägypten“ in der Akademie zu Siena (Saal III, No. 31) zeigt gleichfalls die Sonne in der linken Bildecke als Goldknopf, von dem Strahlen ausgehen. Dementsprechend erhält alles auf der Landschaft sein Licht von links, Berge, Staffagefiguren, die heiligen Personen, ja selbst die Krupe des Esels erhält ein goldenes Schlaglicht! Die Landschaft zeigt Verschiedenheiten von der Gentiles. Aber auch der Effekt des Schattens auf dem Boden wird im Hintergrund weidlich misbraucht. Unter Giovanni di Paolos zahlreichen Kuriositäten, durch die die Langeweile dieser Säle der sienesischen Akademie erheiternd unterbrochen wird, ist dies Bild wol das verblüffendste. — Wie weit aber, so fragt man sich, ist die Kunst Sienas im Laufe des XV. Jahrhunderts gesunken, wenn ein solcher Maler nicht die Ausnahme in seiner Umgebung bildet, sondern ihre Sterilität sogar noch durch seine Phantasie, die allerdings verquere Sprünge macht, mildert. — In ähnlicher Weise hat Ambrogio Borgognone auf seiner „Beweinung“ zu Budapest den Beleuchtungseffekt der untergehenden Sonne geschildert. Der obere Teil der Häuser und die untere Partie der Wolken werden von ihren letzten Strahlen getroffen. Über eine Goldlage sind feine graue Töne gemalt. Am dunkel grünblauen

Himmel glänzen weisse Wolken. — Hier sei auch an die Technik Giovanni Segantinis erinnert, dessen Landschaften durch den Zusatz von Gold in einem gewissen Stadium der Entstehung ihre fabelhafte Leuchtkraft und Luftigkeit bekommen.

[24]) Vasari, I, S. 667.

[25]) Jul. von Schlosser: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XV. Jahrhunderts. Jahrb. d. österr. Kunsts. d. Allerhöchsten Kaiserhauses. 1895. XVI, S. 204. Das sog. *„Hausbuch der Cerruti" befindet sich in Wien im kunsthistor. Hofmuseum. — Ein ähnliches Werk ist im Besitz des Antiquariats von Josef Baer in Frankfurt a. M.

[26]) Gentile erwähnt in seinem Briefe vom 18. IX. 1419 aus Brescia einen „Angelino todesco mio famiglio." Der Brief ist abgedruckt in Venturis Ausgabe des Vasari, S. 7.

[27]) Vasari, III, S. 7.

[28]) Von dem Mittelbild dieses Altarwerkes ist ein Bruchstück in der *Madonna in New-Haven erhalten. S. Venturis Ausgabe des Vasari S. 24.

[29]) Facius, De viris illustribus. Ausg. v. L. Mehus. Florenz 1745. S. 45. „Pinxit item in eadem urbe (Venedig) turbinem arbores, ceteraque id genus radicitus evertentem, cuius est ea facies, ut vel perspicientibus horrorem, ac metum incutiat." — A. Venturi, Gentile da Fabriano und Vittore Pisano. Jahrb. d. kgl. Pr. Ks. XVI, 65 ff. macht es wahrscheinlich, dass das Bild vor 1414 entstanden sei.

[30]) Meines Wissens die ersten reinen Landschaftsbilder befinden sich unter den Malereien an den Schränken der Sakristei von S. Maria in Organo zu Verona, die von Cavazzola († 1522) und Brusasorci herrühren; wenn ich die Flusslandschaft auf Giovanni della Robbias Sakristeibrunnen von S. Maria Novella zu Florenz (1497) übergehe.

[31]) Bemerkenswert für die von Gentile ausgestreuten Anregungen ist die Madonna in der Landschaft mit dem knieenden Pandolfo Malatesta im Louvre, die von manchen dem Meister selbst zugeschrieben wird, während andre sie für ein Werk Jacopo Bellinis halten, und neuerdings Venturi in seiner Vasari-Ausgabe S. XV und S. 25, 26 sie der veronesischen Schule Pisanellos zuweist. Was die Landschaft betrifft, so deutet ihre unorganische Form sowie der bei Gentile ungewohnte alpenartige Charakter der Berge eher auf einen Oberitaliener als ihren Meister. Wundervoll ist das Licht, das vom hellen Horizont ausgeht, und auf den Umrissen der Berge, dem Gehöft rechts und den Bäumen spielt. Das allein lässt an Gentile denken.

[32]) Cornel von Fabriczy, Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892. S. Kap. III—V, S 58—244.

[33]) H. Brockhaus, De Sculptura von Pomponius Gauricus. Leipzig 1886. S. 36.

[34]) C. v. Fabriczy, a. a. O. S. 45.

[35]) H. Semper, Donatello. Seine Zeit und Schule. Wien 1875. Q. f. Kg. IX. S. 139.

[36]) Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti. Herausgegeben von H. Holtzinger. Stuttgart 1887. S. 10ff.

[37]) H. Janitscheck, L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Wien 1877. Q. f. Kg. S. X.

[38]) Wölfflin, a. a. O. S. 10.

39) Rumohr, a. a. O. II, S. 251.

40) Vasari II, S. 295 ff.

41) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II, S. 87 u. 100, Anm. 14.

42) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II, S. 84.

43) Schmarsow a. a. O. III, S. 80 ff.

44) Die Verwandtschaft dieser Bergformen mit denen bei Florenz ändert hieran nichts; zeigt der Künstler doch auch im Hintergrunde die Cestius-Pyramide und den Monte Testaccio, was nur der Wirklichkeit entsprechen würde, wenn S. Maria Maggiore, um deren Gründung es sich im Bilde handelt, auf dem Aventin gelegen wäre. Es kommt dem Künstler nicht auf eine kopirende Naturnachahmung an, sondern auf den Aufbau eines idealen Schauplatzes, der an sich freilich die Bedingungen eines realen Daseins erfüllen soll.

45) Vergl. hierzu A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig 1892. 2. Aufl.

46) Ich stehe mit dieser Ansicht nicht allein da: J. Gilbert, Landscape in art before Claude and Salvator. London 1885. S. 194: „Masaccio . . . . . distinguished from van Eyck by his perception that there is something besides sunshine in nature, something besides endless detail: that there are expression and solemn moods for those who can apprehend them, a feeling distinctively modern. Slight as his landscape may be, it is a new thing." — Noch grössere Bewunderung zollt John Ruskin den Landschaften Masaccios: Modern Painters, III, S. 314/15, IV. S. 299, u. a. Nennt er ihn doch IV, S. 300 einen Vorgänger Turners!

47) Schmarsow, a. a. O. II, S. 76—89.

48) Schmarsow, a. a. II, S. 84.

49) Schmarsow, a. a. O. II, S. 85/86.

50) Die Frage nach dem Meister der Cappella della Passione in S. Clemente zu Rom hat durch das IV. Buch der Masaccio-Studien Schmarsows ihre entgiltige Beantwortung gefunden. — Vergl. auch Max Creutz, Masaccio. Berliner Inaugural-Dissertation. Berlin, E. Ebering, 1901.

51) Schmarsow, a. a. O. IV, S. 74.

52) Fr. Wickhoff, Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom. Zeitschr. f. bild. Kunst 1889. S. 306. Wenn aber Wickhoff fortfährt: „Welcher Fortschritt gegen die steilen Felsen der Brancacci-Kapelle, die wie eine graue Wand den Vorgängen als Hintergrund dienen", so können wir dem nicht beistimmen, wie die Bemerkungen im Text ausführen werden. — Desgl. Schmarsow, a. a. O. V, S. 55/56.

53) Schmarsow, a. a. O. IV, S. 74.

54) Die Tafeln zu Schmarsows Masaccio-Studien, die nach Stichen Labruzzis ausgeführt sind und die Fresken im Zustande vor ihrer gegenwärtigen monströsen Übermalung zeigen, öffnen auf der „Räderung der heiligen Katharina" zwischen den Arkaden hinten einen Blick auf eine Hügellandschaft. Einige Hügellinien sind hinter einander geschoben und erschliessen eine Ferne. Gleichfalls durch Übermalung entstellt ist die Landschaft auf der „Hinrichtung der Philosophen." Von der modernen Ruine auf der Höhe und den geballten Wolken darüber ist nichts zu sehen. Es ist ein schlichter Hügelumriss und die ganze Landschaft nur Hintergrund.

55) Vasari, II, S. 298/99 schliesst seine Vita des Masaccio geradezu hymnen-

artig, indem er die Namen aller der Künstler nennt, die in der Brancacci-Kapelle studirt haben: Es ist die ganze folgende Generation bis zum „göttlichen Michelangelo."

[56]) Schmarsow, a. a. O. V, S. 68: „Den Eindruck der andrängenden Masse einer noch unabsehbaren Schaar von Gläubigen unterstützen die aufsteigenden Bergkegel."

[57]) Schmarsow, a. a. O., III, S. 21 verdeutlicht dieselbe am Beispiel der „Erweckung Tabithas."

[58]) A. Hildebrand, a. a. O. S. 53. — Ich mache darauf aufmerksam, dass Herr Professor Schmarsow bei der gemeinsamen Lektüre des „Problems der Form," die er im Sommer-Semester 1898 im kunsthistorischen Seminar der Universität Leipzig leitete, Masaccios „Zinsgroschen" als Beispiel für die zitirte Stelle Hildebrands anführte. — Vergl. neuerdings im V. Buch der Masaccio-Studien S. 65 u. a.: „Es ist ein entscheidender Schritt aus der Tradition des Mittelalters heraus: es wird nicht mehr für die poetische Vorstellung allein erzählt, als deren höchstes Gesetz die zeitliche Abfolge der Momente und der richtige Kausalnexus bestehen bleiben, sondern es wird ein Bild geschaffen für die sinnliche Anschauung des Auges zunächst, und die Gesetze des Schönen werden als erste und wiederum als letzte Instanz anerkannt, soviel auch dazwischen an geistigem Inhalt zu vermitteln gelingt."

[59]) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. II, S. 107, Anm. 34.

[60]) Vasari, II, S. 290.

[61]) Schmarsow, a. a. O. II, S. 13.

[62]) Le Vite da Vasari corrette ed accresciute coll'ajuto de'Documenti da Gaetano Milanesi. Giornale storico de gli Archivi Toscani. 1860. IV, 195.

[63]) E. Förster, Geschichte der italienischen Kunst. Leipzig 1872. III, S. 162: „Der Hintergrund einer geradezu feierlichen Landschaft, in welcher sich Berge hinter Bergen in den bewölkten Himmel emportürmen."

[64]) Woltmann, a. a. O. II, S. 145 bezweifelt überhaupt Masolinos Lehrerschaft für Masaccio. — W. Lübke, Masolino und Masaccio. Jahrbücher für Kunstw. III, S. 283 lässt Masolino vor der Ausführung der Baptisteriumsfresken von Masaccios Werken lernen.

[65]) Schmarsow, a. a. O. IV, S. 47 48, 80.

[66]) Auch auf Ghibertis zweiter Pforte findet eine kleine Szene derartig im landschaftlichen Hintergrunde statt die Begebenheit am Brunnen im Relief mit dem Leben Josefs.

[67]) Wie Woltmann, a. a. O. II, S. 144 von einer „glücklich behandelten Berg- und Waldlandschaft" sprechen kann, ist unbegreiflich.

[68]) Eine gute Gesammtaufnahme des Baptisteriumsinnern, die das Gesagte verdeutlicht, befindet sich bei Diego Sant' Ambrogio, Il Borgo di Castiglione Olona presso Varese. Milano 1893 Tav. L.

[69]) Die mehrfach in der Litteratur erwähnte Landschaft von Masolino (?) im Palazzo Castiglione habe ich nicht gesehen. Die Pächtersleute daselbst wussten nichts von ihrer Existenz, und mein Suchen blieb erfolglos.

[70]) Crowe u. Cavalcaselle II, S. 142. — J. B. Supino: Beato Angelico. Firenze 1898. Ich zitire nach der mir vorliegenden französischen Ausgabe. S. 8. — Wingenroth, Beiträge zur Angelico-Forschung. Rep. f. Kw. XXI, S. 345.

[71]) Vasari.

[72] J. Lermolieff, Die Galerie zu München und Dresden. Leipzig 1891. S. 122: Vasaris oft angezweifelte Behauptung einer Miniatorenthätigkeit Angelicos stellt L. wieder mit Recht auf, lässt aber den Künstler erst in den 20er Jahren des Jahrhunderts von den Werken Masolinos und Masaccios sich weiter zur Grosskunst ausbilden. — Wiegenroth a. a. O.

[73] So neuerdings noch Domenico Tumiati, Frate Angelico. Firenze 1897. S. 43/44.

[74] Das Gewand des heiligen Lorenz auf dem Altarwerk der Annalena Malatesta in der Akademie zu Florenz zeigt als Ornament ein stilisirtes Wolkenmuster, wie es sich in Miniaturen oft findet. Das beweist zwar nichts Näheres, wol aber eine grosse Vertrautheit Angelicos mit der Formensprache der Illuminatoren.

[75] Antonio Manetti, Uomini singolari in Firenze dal MCCCC innanzi in den Operette istoriche edite ed inedite etc. rascolte da Gaet. Milanesi. Firenze 1887, S. 166: „Poi che fu frate, non dipinse mai per prezzo“ etc.

[76] Vasari, II, S. 505: Angelico übte seine Kunst schon „ancor giovinetto“.

[77] Burckhardt im alten Cicerone nennt die Predella im Vatikan, die zum Altarwerk in Perugia gehört, „aus der letzten Zeit und sehr ausgezeichnet“. Wenn das Werk auch nicht aus Angelicos letzter Zeit stammt, so hatte B. doch recht, es nicht in die cortoneser Zeit zu verlegen, wie es der neue Cicerone (6. Aufl.) und die allgemeine Meinung thut. Die 8. Aufl. kehrt wieder zur späteren Datirung zurück.

[78] Schmarsow, Masaccio-Studien IV, S. 25 Anm. 2 und Festschrift u. s. f. S. 179.

[79] Hettner, a. a. O. S. 138 ff.

[80] Wingenroth, a. a. O. S. 343 ff. bespricht die Miniaturen in der Bibliothek von S. Marco, die er für eigenhändige Werke Angelicos hält. Den Resultaten seiner dankenswerten Untersuchung kann ich nicht immer beistimmen; doch fällt diese Frage aus dem Rahmen meiner Arbeit heraus. — Das Graduale, das nach Tumiati a. a. O. S. 46 die einzigen ächten Miniaturen Angelicos enthält, sollte selbst von einem oberflächlichen Beobachter aus der Reihe der in Frage kommenden Werke ausgeschieden werden.

[81] Wingenroth, a. a. O. S. 435 verfolgt die Entwicklung des Raumgefühls beispielsweise an einigen Predellen und an dem Thron in den Mariendarstellungen.

[82] Cornelius a. a. O. S. 184.

[83] Cicerone, 8. Aufl. S. 635.

[84] Wingenroth, Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Heidelberg 1897. S. 45 leitet die gartenartigen Landschaften Benozzos von Paolo Uccello her, doch ist die weitere Verbreitung dieses Motives wol dem epochemachenden Werke Gentiles zuzuschreiben; vorbereitet war es bereits, wie wir gesehen haben, im Trecento. — S. 46/47 desselben Buches giebt W. in Kurzem eine Genealogie der Landschaftsmalerei der Florentiner im XV. Jahrhundert.

[85] Tumiati, a. a. O. S. 63 sieht hier einen Sonnenuntergang, was ich bestreiten möchte. — W. Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin 1901, S. 41 spricht das Bild dem Frate ab.

[86] S. Beissel S. J.: Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Freiburg i. B. 1895. S. 40.

[87] P. Vincenzo Marchese. Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani. 3. Aufl. Genova 1869. I, S. 371.

[88] Sacre Rappresentazioni dei Secoli XIV, XV e XVI raccolte e illustrate per cura di Alessandro D'Ancona. Firenze. Le Monnier 1872. I, S. 167—189.

89) Messale privo di segnatura di Fogli 156: Fol. 9 Lett. D. Guida del R. Museo Fiorentino di S. Marco compilata dall' Ispettore Prof. Ferdinando Rondoni. 2. Ed. Firenze 1876 S. 61 No. 44: Maniera del Beato Giovanni Angelico da Fiesole.

90) Wingenroth, Benozzo Gozzoli, S. 72 ist zweifelhaft, ob in dieser Landschaft nicht Benozzos Hand zu erkennen sei; doch in seinen späteren „Beiträgen zur Angelico-Forschung" scheint er Benozzos Mitarbeiterschaft in Rom wieder einzuschränken.

91) Wingenroth, Beiträge, S. 436.

92) Auch Wingenroth versetzt diese Tafeln erst in die Zeit um 1450 (a. a. O. S. 429). — Desgl. Supino a. a. O. S. 141.

93) Legenda aurea Jacobi a Voragine. Ed. Graesse. Dresden u. Leipzig. 1846. S 505.

94) Demselben Gedanken in prunkvollerem Gewande begegnen wir in Paolo Veroneses Darstellungen der „Verkündigung".

95) Gilbert a. a. O. S. 185 ist andrer Ansicht, er vermisst diesen Zusammenhang.

96) Ebenso sind die Darstellungen des „Gebetes in Gethsemane" und des „Judaskusses", der „Gefangennahme" und „Christus vor Pilatus" mit einander verbunden.

97) Vasari II, S. 520.

98) Berenson, Florentin Painters, S. 26 macht auch darauf aufmerksam, ohne allerdings Beispiele zu nennen.

99) E. Förster. Leben und Werke des Fra Giovanni Angelico de Fiesole. Regensburg 1859. S. 17 erkennt hier die Landschaft von Cortona mit dem Trasimenischen See. — Marchese, a. a. O. I, S. 326: „Ma ciò che rende veramente prezioso questo compartimento è una bella prospettiva di paese così ben disegnato e colorito che mai dell' Angelico non vidi cosa tanto perfetta".

100) Das beschreibende Verzeichnis der Gemälde (1898) schweigt über die Herkunft des Bildes. — P. Schubring, Die Gemäldegalerie der Kgl. Museen zu Berlin. XVII. Lieferung, S. 15 spricht es dem Angelico ab, freilich nur aus äusseren Gründen. — Wol ohne bewusste Anlehnung an dies Bild, trotz frappanter Ähnlichkeit mit Angelico, hat einer der neusten französischen Maler, Maurice Denis, die Landschaft bei Cortona von derselben Stelle aus gemalt Das Bildchen befindet sich, nicht öffentlich ausgestellt, in der Nationalgalerie zu Berlin. Der Vergleich der zwei Landschaften, die fast ein halbes Jahrtausend trennt, ist überraschend und vielsagend.

101) Wingenroth, Beiträge, S. 430.

102) J. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898. Das Altarbild. S. 35 betont diesen Gedanken besonders bei späteren Meistern wie Botticelli.

103) Ich habe mich auf einer Leiter dem Bilde genähert soweit es ging und bin zu der Überzeugung gekommen, dass es sich hier um Andeutungen von Städten und Häusern handelt und nicht um Verletzungen, die die Oberfläche der Tafel etwa angegriffen hätten.

104) Supino, a. a. O. S. 25 leugnet jedes Naturgefühl bei Angelico, eine Behauptung, die den Thatsachen gegenüber keiner weiteren Widerlegung bedarf.

105) Thode, Franz von Assisi, S. 63 ff.

106) Übersetzung von Thode, a. a. O. S. 68.

———

Viertes Kapitel.

Die Erweiterung des landschaftlichen Raumes.

Das Licht als Seele der Landschaft: Piero della Francesca.

Mit dem Eintritt Masaccios in die Reihe der reformatorischen Geister, die zu Beginn des XV. Jahrhunderts eine wundervolle Zukunft der Kunst verhiessen, war auch für die Malerei das Schicksal entschieden und eine Rückkehr zu den überlebten Formen des Trecento unmöglich. Die Fresken der Brancacci-Kapelle enthielten gewissermassen das Programm der Folgezeit. Auch der Landschaftsmalerei waren hier Ziele gewiesen, die sie auf zwiefachen und oft einander kreuzenden Pfaden in rascher Entwicklung erreichen sollte. Die eine Richtung erkannte die Bedeutung der Landschaften Masaccios in ihrer kühnen Raumbildung und geschickten Verwertung für die Gesammt-Komposition des Bildes und suchte mit allen Mitteln diesen landschaftlichen Raum bis an die Grenzen der Möglichkeit gesetzmässig auszugestalten; während die andre das Wesen der Landschaftskunst Masaccios in ihrer eigenartigen Stimmung erkannte und sich daher bemühte, den Raum mit idyllischen Einzelheiten auszuschmücken und ihn mit poetischem Empfinden zu beseelen. Beide Anschauungsweisen entwickelten sich schnell, sie berührten sich oft, und nach weniger als 100 Jahren, nachdem die Lehrzeit beendet und die technischen Schwierigkeiten bewältigt waren, vereinten sie sich wieder in gemeinsamer Blüte: Rafael, dessen Gabe und Bestimmung es war, die Anregungen und Einflüsse, die er schauend und lernend von allen Seiten empfing, mit der göttlichen Harmonie seines Wesens zur Einheit und Vollkommenheit zu verschmelzen, be-

deutet den Abschluss dieses Werdeganges, der in der Kunst Giottos wurzelt.

Wir wenden uns in diesem Kapitel der ersten der beiden Richtungen zu und werden die Entwicklung verfolgen, die sich in der Erweiterung des landschaftlichen Raumes vollzieht bis zur grossen Zeit der Hochrenaissance.

Wie im Trecento die Landschaftsmalerei der Florentiner von Siena her Anregung erhielt, und aus dieser Vermischung mit fremdem Blute Anschauungen hervorgingen, die eine neue Zeit vorbereiteten und in der Kunst des Quattrocento ihren Ausdruck fanden; so treten im XV. Jahrhundert Männer aus Umbrien neben die florentiner Künstler lehrend und lernend. C. F. von Rumohr[1]) ist der erste gewesen, der die Toskaner und Umbrer gemeinsam betrachtet wissen wollte, da nur diese Verbindung den Gipfel, Rafael, erkläre. Hier, wo es sich nicht um die Geschichte vieler Künstler handelt, sondern um die Entwicklung einer Kunstgattung, und einiger sie bestimmender Ideen, ist die gemeinsame Behandlung der florentinischen und umbrischen Kunst notwendig.

Die Natur des Landes bringt es mit sich, dass in Umbrien Meister erstanden, die in der Weiträumigkeit der Landschaft ihr Charakteristikum erblickten. Breite Thäler mit fliessenden Wassern betten sich zwischen die langen Reihen des Apennin, und dem Laufe des jungen Tiber folgend, gleitet der Blick über altes Kulturland, und graue mauerreiche Städtchen, die sich an die sanft geschwellten Hügel lehnen, bis er sich in der Unendlichkeit der Ferne verliert. Von Borgo S. Sepolcro abwärts nach Città di Castello, vom stolz thronenden Perugia hinüber zum ehrwürdigen Assisi, nach Spello, Foligno und weiter: Es sind breite, gesegnete Fluren, und der Gedanke an die Jahrtausende zählende Geschichte dieses Landes und an die Jahrtausende alte wandellose Arbeit, die Geschlechter nach Geschlechtern dies Volk seiner Schlloe verbindet, giebt diesen Kornfeldern und Ölbäumen, diesen Maisfeldern und diesen „Ulmen von Reben umsponnen“ eine Weihe, als sei dies Volk den Quellen seiner Kraft noch näher und ursprünglicher in seinem Wesen. Es ist kein Zufall, dass ein der Antike so verwandter Geist wie Carducci in seiner herrlichen Ode „An die Quellen des Clitumnus“[2]) gerade diese Stelle seiner Heimat zu einer Apotheose des Lebens der Menschheit in der Natur umdichtete. Es ist die Landschaft, die wir in ihrer Urkraft und Eigenart wiederfinden in den Werken Piero della

Francescas aus Borgo S. Sepolcro, seltener und bereits abgewandelt nach der Seite des Willkürlichen bei Luca Signorelli von Cortona, durchgeistigt aber und pathetisch bei Pietro Perugino, dessen manierirte Schüler aus der feierlichen Weiträumigkeit seiner Landschaft Ausdruckslosigkeit und Langeweile machen.

Die Thätigkeit Piero dei Franceschis fällt bereits in das dritte Viertel des Jahrhunderts, und indem wir uns der Betrachtung seiner Werke zuwenden, machen wir scheinbar einen Sprung von den Tagen Gentiles da Fabriano und Masaccios.

Die feste Verkettung von Florenz und Umbrien beweist gerade Piero, und die Meister, die mit Masaccio und Donatello gewetteifert hatten und gewisse Anregungen des früh verstorbenen Malers mit Eifer und Geschick ausbildeten, haben Pieros Jugend und künstlerisches Werden bestimmt und füllen die Lücke aus, die zwischen den zwanziger Jahren des Jahrhunderts und seiner Jugend zu bestehen scheint. Sie mögen hier als Postament erwähnt werden, auf dem sich die gewaltige Erscheinung Piero della Francescas erhebt.

Brunelleschis Klage über den frühen Tod Masaccios, den er selbst in die Kenntnisse der Perspektive eingeweiht hatte,[3]) mochte in dieser einen Beziehung wenigstens gestillt werden, als einige Jahre später sein grosser Nachfolger auf dem Gebiete der Architektur Leon Battista Alberti ihm näher trat. Im Jahre 1435 vollendete dieser seinen Traktat über die Malerei, 1436 widmete er ihn in italienischer Sprache dem Lehrmeister seines Zeitalters, Brunelleschi.[4]) Gewis befanden sich bald in allen grösseren Ateliers Abschriften des bedeutsamen Buches, das unter andren Anweisungen und Beobachtungen auch die Regeln der Perspektive, die Brunelleschi praktisch gefunden und geübt hatte, theoretisch begründete und erweiterte. Jetzt endlich, wo die Gesetze nicht mehr von zufälliger und mündlicher Überlieferung abhängig waren, waren die Fundamente einer wirklichkeitsgetreuen Raumdarstellung gesichert. Alberti selbst bethätigte sich auch als Maler und bewies in einigen perspektivischen Bildern die Richtigkeit seiner Lehren vom Augen- und Distanzpunkt[5]). Wie weit er dabei auch die Luftperspektive, deren Wirkungen er erkannt und theoretisch gefordert hatte,[6]) darzustellen wusste, verschweigt Vasari. Für die Entwicklung der Landschaftsmalerei musste gerade diese Forderung von entscheidender Bedeutung sein, und man frägt, ob nicht Alberti seinen Freunden die Summe seiner Kenntnisse durch ein überraschendes Beispiel verdeutlicht

haben mag; wird doch der Künstler stets der sinnlichen Anschauung mehr Vertrauen schenken als der abstrakten Theorie.

Unwillkürlich erinnert man sich bei dieser Frage der bekannten, mysteriösen „Demonstrationen".[7]) Alberti liess seine Freunde in Rom durch ein Loch in einen Kasten blicken, und sie sahen darin hohe Berge, weite Gefilde, das Meer und die Ferne, die dem Blicke entschwand. Sie glaubten nichts Gemaltes zu sehen, sondern die Natur selbst. So gab es Tages- und Nacht-Demonstrationen. Das eine Mal sah man mit Erstaunen eine Flotte auf dem Meere, und selbst seeerfahrene Griechen gerieten in Aufregung und erwogen das Für und Wider ihrer Ankunft im Hafen von Ostia; das andre Mal sah man die Sternbilder und den Aufgang des Mondes hinter hohen Bergen. Man hat diese Demonstrationen sowol für vollendete perspektivische Kunststücke,[8]) wie auch für Bilder einer Camera obscura gehalten.[9]) Aus der Beschreibung in der Vita des Anonymus empfängt man nicht den Eindruck, als sei der Betreffende Augenzeuge des eigenartigen Schauspiels gewesen, und man würde die Schilderung für eine belanglose Anekdote halten, wenn nicht Alberti selbst ihrer erwähnte.[10]) Die Art, wie es geschieht, hat etwas absichtlich Mysteriöses und dabei Humorvolles, als freue sich der Meister all der neugierig fragenden Gesichter seines Publikums und zögere noch ein Weilchen mit der Antwort. Man wird annehmen dürfen, dass die Erklärung der „Demonstrationen" einfach war, dass aber nur Alberti den Schlüssel des Geheimnisses bewahrte, dass er ihn später in seinem künstlerischen Vermächtnis vergass und er mit seinem Tode verloren ging. Gemälde seiner Hand sind es keinesfalls gewesen, auch nicht solche wie die Brunelleschis, die eine Wirklichkeitstäuschung beabsichtigten. Die anhaltende Überraschung und Verlegenheit der Freunde, die in Rom bereits die Landschaften Masaccios kannten, wäre einem Gemälde gegenüber unbegreiflich, dessen Meister in der malerischen Ausführung seiner Werke weniger glücklich war als in ihrer Konzeption, wie Vasari[11]) ausdrücklich sagt, und der deshalb auch die Malerei nicht weiter übte. Ausserdem aber erwähnt Alberti die „Demonstrationen" gelegentlich der Besprechung optischer Fragen als Beispiele. Sie mögen eine Art Camera obscura voraussetzen und gehören somit dem Theoretiker Alberti an, nicht dem Maler. Immerhin wird man die Bedeutung des grossen Meisters, der mit souveräner Hoheit über dem Geistesleben seiner Zeit stand, für die Malerei nicht gering schätzen dürfen, und besonders Piero della Francesca ist ihm als Künstler und

Gelehrter des Öfteren in seinem Leben begegnet. Die Architektur auf seinen Bildern und sein Traktat über die malerische Perspektive bezeugen den Eindruck, den Albertis Herrschergestalt auf ihn gemacht hat.

Im Zusammenhang mit derartigen Studien ist Paolo Uccello zu nennen. Hatte Alberti verlangt,[12]) dass der Augenpunkt im Bilde die Höhe des Menschen habe, „da dannn der Beschauer sowol, wie die gesehenen gemalten Gegenstände sich auf ein und demselben Plane zu befinden scheinen", so schritt Paolo in naturalistischem Streben fort, indem die Rücksicht auf den Beschauer massgebend wurde, und veränderte dementsprechend die Lage des Augenpunktes. Vasari nennt Beispiele hiervon[13]) und das grosse Fresko des John Hawkwood im florentiner Dom beweist es. Hierin sind ihm viele Künstler gefolgt, Piero della Francesca, Mantegna, Melozzo da Forlì und andre. Die Herbheit der Formensprache des Quattrocento hat in unserer Zeit allgemeine Sympathie gefunden; meinen wir doch bei der spröden Anmut und den zackigen, oft ungeschickten Bewegungen dieser Gestalten der frischen Natur näher zu sein, als bei der grandiosen Formenbehandlung Fra Bartolommeos. Paolo Uccello, der vielleicht mehr als irgend ein andrer Quattrocentist nach der Natürlichkeit seiner Kompositionen und nach der Glaubhaftigkeit des Da-Seins seiner Gestalten gerungen hat, ist dieser Sympathien nicht teilhaftig geworden: Ihm fehlt die künstlerische Naivität, das heisst die Ursprünglichkeit des Schauens. Er ist ein Theoretiker, und seine Freuden blühen nicht im bunten Garten der Welt, sondern in den Zeichnungen und Konstruktionen, mit denen er seine Nächte verbringt. Die Natur muss sich erst seinen Regeln vermählen, bevor sie ihm in seine Bilder taugt.[14])

So fasst er auch die Landschaft auf in seinen Jugendbildern, den „Schlachten" aus Gualfonda. Im Vordergrunde wütet auf schmaler Bühne die Schlacht; dahinter steigen Hügel auf, terassenartig und durch Bäume und Hecken in Streifen hinter einander gegliedert. Die Gesammtanordnung sowol, wie die Einteilung der Landschaft in Felder deuten auf den unmittelbaren und nur wenig verarbeiteten Einfluss Gentiles da Fabriano, woraus sich sogar für diese Schlachtenbilder eine Datirung zwischen 1423 und 1425, dem Jahre der Abreise Uccellos aus Florenz,[15]) ergiebt. Aber, wie sehr hat sich die Landschaft bei Paolo verändert: Bei Gentilen war sie der Ausdruck der Freude eines naiven Gemütes an der Buntheit der Welt, hier ist sie durch eine grüblerische Phantasie dem Streben nach perspektivischer, exakter Raumbildung dienstbar geworden.

Vasari, der in der Meinung, Uccello sei der erste neuere Landschaftsmaler gewesen, mit besonderer Aufmerksamkeit vor diesen Bildern verweilt, deutet in seinen Beschreibungen auf ähnliche Mängel, wie sie uns den Genuss trüben.[16]) Was das Auge in der Landschaft nur entdecken mag, Felder, Hecken, Gräben, und alle „Kleinigkeiten der Natur" schichtete er mit grösstmöglichem Fleisse perspektivisch hinter einander; aber alle Mühe war vergebens, der Landschaft fehlte die „morbidezza", die Feinheit des Atmosphärischen, und das Allzuviel in diesen Bildern stand hart und unvermittelt neben einander.

Wie Paolo vollständig den Blick für die offene Natur verlor, und nur aus Reflektionen über die Perspektive seine Landschaften malte, geht aus Vasaris Beschreibung seiner Fresken in S. Miniato bei Florenz hervor, wo er in der Wahl der Farben gedankenlos und willkürlich vorgegangen war: Die Felder waren azurblau, die Städte rot, und so fort.[17]) Dass es sich hierbei nicht um chemische Veränderungen der Farben im Laufe der Zeit handelt, beweisen die Pferde auf den Schlachtenbildern, die auch unmögliche Farben zeigen. Paolo Uccello war Theoretiker, und seiner Bewunderung für die Theorie gab er auch Ausdruck in der Tafel mit den Bildnissen der fünf Männer, die er für die bedeutendsten der letzten Zeit hielt.[18]) Da malte er neben Giotto, Brunelleschi und Donatello sein eigenes Bild in naiver, ächt quattrocentistischer Selbstüberhebung wegen seiner Verdienste um die Perspektive und um die Darstellung von Tieren. Den vier Künstlern gesellte er den Mathematiker Antonio Manetti. Diese Verherrlichung des Gelehrten neben den Künstlern offenbart seine Anschauung über die Ziele der Malerei.

Da von Uccellos Werken nur wenige erhalten sind, so mag man vielleicht seiner wahren Bedeutung heute nicht mehr gerecht werden können, denn es findet sich Manches in seinen Gemälden, das eines gewissen Eindruckes nicht verfehlt, auch im Landschaftlichen: So wirken auf seinen Schlachtenbildern die Orangenbäume eigentümlich lebendig mit den grossen, feurig glühenden Früchten zwischen den dunklen, saftigen Blättern; wie ihm denn überhaupt die Definition einzelner Objekte eher gelingt, als die des Gesammtbildes.[19]) Von seinen späteren Fresken im Klosterhof von S. Maria Novella zu Florenz wurde die „Sündflut" bereits in andrem Zusammenhang erwähnt. Die Momentanität der Belichtung, gewisse Einzelheiten des scharfen Schattenschlages, das drastische Erfassen des malerisch wirkungsvollsten Augenblickes im Sturme, glaubten wir auf das zu seiner Zeit Aufsehen erregende Ge-

mälde eines Unwetters von Gentile da Fabriano in Venedig zurückführen zu müssen. Bereits die Schlachtenbilder zeigten Beziehungen zu dem grossen Altarwerk des Umbrers vom Jahre 1423. Was liegt näher als die Annahme, Paolo werde nach seiner Ankunft in Venedig im Jahre 1425 die Werke des Meisters studirt haben, der ihn schon in der Heimat so tief ergriffen hatte? Auch in ihm steckt trotz allen Theoretisirens ein Stück Romantik, und das Aussergewöhnliche hat seinen Reiz für ihn. Mit Freuden mag er die Anregungen des Maler-Dichters aufgenommen und in seinem Sinne weitergesponnen haben. Die Frucht dieser glücklichen Neigungen Paolos ist jenes *Bildchen in Oxford mit der Darstellung einer Jagd, die sich durch einen Wald zieht. Es ist Nacht und der Mond bescheint das fröhliche Treiben. Ähnlich mischen sich Theorie und Romantik in der Landschaft eines *Bildes mit dem „Kampfe des hlg. Georg mit dem Drachen“ in der Sammlung Bardini zu Florenz, das folgendermassen beschrieben wird [20]): „Einen bedeutenden Raum im Rahmen des Bildes füllt die reich gegliederte Landschaft. Sie erstreckt sich in naiv gedachter perspektivischer Gliederung, wobei die Hecken und Baumalleen, die Umgrenzungen und die Furchen der Felder eine möglichst grosse Weite veranschaulichen sollen. Dabei steht der Farbenton in keiner Beziehung zur beabsichtigten perspektivischen Wirkung, denn derselbe ist durchwegs monochrom braun gehalten. Im Vordergrunde erblickt man einen zeltartigen Aufbau, den man sich in Stein denken und als die Höhle des Drachen vorstellen soll. Hier ist des Malers Auffassung noch vollständig die konventionelle des Trecento, wobei er auf jeden Versuch einer realistischen Darstellung verzichtet. Ausser allem Erwähnten enthält das Bild kleine, unterhaltende, überallhin zerstreute Motive: Kämpfende Tiere, spazirende Figürchen, am Himmel ein trompetenblasender Engel, und der dämmernde Mond.“ Aus der Beschreibung geht hervor, wie auch hier die Lichtmalerei eher einem reflektirenden und poëtisirenden Kopfe entsprungen ist, als dem Gefühle des bildenden Künstlers für den malerischen Reiz und Wert des Lichtes. Was Piero della Francesca aus den Landschaftsdarstellungen Uccellos lernen konnte, waren Nachklänge aus den Werken seines Landsmannes Gentile und eine übermässige Betonung der Linienperspektive zu Gunsten eines gesetzmässigen Raumganzen, während die Kenntnis der Luftperspektive dem Florentiner noch fehlte. Pieros Werke enthalten nichts, was auf ein tieferes Studium der uns erhaltenen Gemälde Uccellos schliessen liesse, und bei der verschiedenen Natur-

anschauung beider Meister ist anzunehmen, dass die Kunst dieses Florentiners auf den Umbrer weniger gewirkt habe.

In nähere Beziehung ist Piero zu dem ihm wesensverwandteren Andrea del Castagno getreten: Beide Künstler, urkräftig, derb, fast bäurisch, wurzeln im heimischen Boden und wollen betrachtet sein im Zusammenhang mit der Natur, der sie entstammen. Die Gestalten, die beide Meister schaffen, sind fest in sich begründete Wesen, Sonderexistenzen, scheinbar unverbunden mit ihrer Umgebung, selten, aber aus innersten Tiefen ihrer Überzeugung und ihres Willens handelnd. Daher dringen Beide auf die Plastik der Einzelerscheinung durch starkes Gliedern in Licht und Schatten. Castagno knüpft an Masaccio an, ebenso wie er die einzelnen Gestalten zum Raume, für welchen er sie malt, in Beziehung setzt. Die Charakteristik dieses Raumes giebt Henry Thode[21]) mit den Worten: „In dem Lichte fand Castagno das Mittel, jene Körperlichkeit, auf welche all sein künstlerisches Trachten gerichtet war, zur rücksichtslosesten Veranschaulichung zu bringen, und in dieser liegt seine, das Erhabene mit dem Drastischen in seltener Weise verbindende, künstlerische Begabung."

Bei so vielen gemeinsamen Voraussetzungen ihres Stiles sollte sich wol auch eine Beziehung in ihrer Landschaftsmalerei finden lassen. Die einzige landschaftliche Darstellung Castagnos befindet sich auf den drei, je durch ein Fenster getrennten Szenen der „Kreuzigung", „Grablegung" und „Auferstehung" im ehemaligen Kloster S. Apollonia zu Florenz. Die drei Fresken sind in idealer Verbindung gedacht durch den gemeinsamen landschaftlichen Horizont. Die Trennung der einzelnen Darstellungen durch die Fenster bildet keinen Nachteil für die Entfaltung der Landschaft, da man aus dem Vorhandenen bereits erkennen kann, dass dem Künstler eine Zusammenfügung der drei Vorgänge in eine gemeinsame Szenerie schwerlich geglückt sein würde. Was wir sehen, lässt nicht auf eigentliche Begabung für das Landschaftliche schliessen. Die Bäume im Vordergrund sind konventionell in der Form und mit pedantischer Sorgfalt im Einzelnen ausgeführt. Im Verhältnis zu den Figuren sind sie zu klein, etwa wie die Bäume auf den Lünettenreliefs Luca della Robbias. Aber der Idealismus des Grössenverhältnisses zwischen Figur und Umgebung, der im Reliefstil berechtigt ist, hat bei der veränderten Raumanschauung der Malerei im XV. Jahrhundert keine Geltung mehr und ist veraltet.[22]) Da der Künstler keine neuen und eigenen Landschaftsmotive hat, seine gewaltigen und leidenschaftlich er-

regten Gestalten aber eines weiten Raumes um sich herum bedürfen, so eröffnet er im Hintergrund den Blick ins Weite. Bei der „Kreuzigung“ fällt der Boden unmittelbar hinter den Figuren ab, und man erblickt erst in der Ferne das Land, das allmählig wieder ansteigt und sich als schöne Bergsilhouette vom hellen Himmel abhebt. Es ist ein reiches Kulturland: Ein Feld reiht sich hinter das andre, Hecken und Bäume treten dazwischen. Graubraun, Hell- und Dunkelgrün gelten noch als reine Lokalfarben, der Versuch einer Luftperspektive ist nicht gemacht. Rechts schimmert ein Fluss auf. Auch hier entspricht die Annahme des Augenpunktes nicht der Forderung Albertis, sondern liegt mit Rücksicht auf den Beschauer etwas unterhalb der Augenhöhe der dargestellten Figuren, sodass die Linie des landschaftlichen Horizontes unterhalb ihrer Häupter verläuft. Die Absicht auf die perspektivische Vertiefung des Raumes hat auch diese Landschaft wesentlich bedingt, es äussert sich keine individuelle Anschauung der Natur. Derartige Landschaftsreflektionen waren Piero della Francesca bekannt, und bilden eine Vorstufe für seine Kunst, ebenso wie etwa sein Johannes-Typus sich aus gewissen Typen Castagnos heraus entwickelt hat.

Die Beziehungen zu den bisher genannten Künstlern, zu Alberti, Uccello und Castagno beruhen auf persönlicher Neigung Pieros zu ihren Werken, nicht aber auf Schulzusammenhang. Diesen finden wir erst bei dem Meister, dessen Gehülfe und Mitarbeiter er lange Zeit gewesen, und dessen Kunst wie eine fremde Blume im damaligen Florenz anmutet, Domenico Veneziano. War Castagno dem jungen Umbrer wahlverwandt durch die Kraft und Wucht in Gestaltung und Auffassung, so brachte ihm der zartere Domenico Veneziano das, was Pieros Kunst- und Naturanschauung entschieden beeinflusste, das Licht. Das helle Kolorit und die reiche, harmonische Färbung Domenicos lassen daran denken, dass, wie die Herkunft des Malers, so auch seine künstlerische Erziehung venezianisch gewesen sei.[23]) Er malt nicht nur die Gestalten, sondern das, was sie trennt und verbindet, die Atmosphäre, die sie umgiebt, das Fluidum von Luft und Licht. Bei seinem Aufenthalt in Perugia im Dienste der Baglioni im Jahre 1438[24]) mag Domenico den jungen Piero aus dem unfernen Borgo S. Sepolcro an sich gezogen und nach Florenz mitgenommen haben, wo wir Beide von 1439—1445 im Chor von S. Egidio der S. Maria Nuova zu Florenz thätig finden, Piero als Gehülfen des Venezianers.[25]) Durch eine neue und ihm allein eigene Technik, wobei es sich um den besonders starken Zusatz

von Leinsamenöl handelte, wusste Domenico die Leuchtkraft und Transparenz seiner Farben ungemein zu heben.[26]) Die Kenntnis dieser Technik war für Piero von grösster Bedeutung, denn sie ermöglichte ihm, den Beobachtungen, die er am Spiel des Lichtes auf Körpern und Gewändern, auf Bauten und in freier Landschaft machte, entsprechend Gestalt zu geben. Diese Lichtmalerei war für ihn das Ergebnis seines langen Verkehrs mit Domenico, denn die Einzelheiten seiner Formenbildung nahm er nicht an.

Das gilt auch für das Landschaftliche. Die einzige Darstellung der freien Natur, die von Domenico erhalten ist, findet sich im Hintergrund seiner beiden Heiligengestalten in S. Croce zu Florenz, des Franz von Assisi und Johannes des Täufers, einer späteren Arbeit des Meisters. Der Ausblick aus dem Thorbogen, der die Heiligen umrahmt, zeigt die bekannte Anlage: Äcker und Felder ziehen sich einen Hügel hinauf. Um die Schwierigkeit eines Mittelgrundes zu umgehen, ist auch hier ein hoher Standort für die Gestalten gewählt. Dichte Wolkenmassen sind am Horizont gelagert, aber sie sind verschieden von der eigenartigen, dunstigen Form, die Piero in Arezzo bevorzugt. Ebenso sind die Wölkchen auf den lieblichen Frauenbildnissen des Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand und des berliner Museums mit ihren langen schmalen Streifen und kugeligen Ballen anders gebildet als diejenigen Pieros.

Was Piero aus Florenz heimbrachte, als er im Jahre 1445 seinen ersten Auftrag erhielt und ausführte, war die Erziehung auf die Beobachtung der plastischen Erscheinung im Raume und der gliedernden und einigenden Kraft des Lichtes. Für die Darstellung der Landschaft hatten ihm alle, mit denen er in Berührung getreten war, das Gleiche gezeigt: Mühsälige Verdeutlichung des Raumes in der Landschaft durch Äcker, Bäume, Hecken etc. Es war ein reflektirtes und naturentfremdetes Verfahren. Die Landschaftsmalerei geriet bei diesen Künstlern, die die räumliche Tiefe und die Plastik der Erscheinung durchzubilden trachteten, auf den Weg gänzlichen Verfalles, denn sie verliessen sich mehr auf ihren Verstand und seine Regeln, als auf ihr Auge und ihr naives Naturgefühl. Ihnen war die Freude des sinnlichen Schauens verloren gegangen.

Wie nun verhielt sich der junge Piero della Francesca, als er selbständig über diese Probleme zu urteilen hatte? Auf den Predellen seines frühesten Werkes, des Misericordien-Altares in der Hospitalkirche zu Borgo S. Sepolcro, befinden sich einige landschaftliche Darstellungen:

Auf der „Grablegung“ tritt eine Hügelkulisse in der Mitte weit in die Bühne vor; über sie hinweg sieht man rechts Gehöfte und in einiger Entfernung über flachen Hügeln mit dunklen Bäumen und schimmernden Burgen einen dunklen See. Links hinter der Kulisse wird eine andre Landschaft sichtbar: Über Hügelreihen, die abwechselnd in Licht und Schatten liegen, erhebt sich eine Stadt, deren Türme wirkungsvoll vor einer hellen Wolke stehen. Im „Noli me tangere“ ist die Mitte wieder von einem Hügel eingenommen, an den sich rechts und links andre anschliessen. In den Senkungen wird die Ferne sichtbar: Links das Meer, rechts ein Flussthal. Der Strom teilt sich in mehrere Läufe, sodass Inseln entstehen mit Kastellen darauf. Aus dem Dunkel der vorderen Bühne leuchtet das Grab, dessen Rand hell beschienen ist von dem von rechts einfallenden Lichte. Auf der Darstellung der „Drei Marien am Grabe“ blickt man zwischen seitlich sich senkenden Höhen in eine weite Ferne: Hinter einer grauen Ebene mit dunklen Bäumchen darauf, schlängelt sich ein Fluss nach rechts, vorbei an einem burggekrönten flachen Hügel und ins Weite, wo hell schimmernde Höhenzüge den Horizont begrenzen. Beim ersten Anblick dieser Landschaften fällt der Mangel einer einheitlichen Raumbildung auf und man fühlt sich an Gentile da Fabriano erinnert: Der in die Mitte vorgeschobene Hügel, der mannigfache Ausblicke an den Seiten ermöglicht, verrät Gentiles Prinzip der Buntheit und das Fehlen des organischen Zusammenhanges. Auch die wirkungsvolle Beleuchtung von Einzelheiten, die durch das Licht eine poetische Verklärung finden, erinnert an ihn. Im „Noli me tangere“ wirkt das Licht, das auf den Rändern des offenen Grabes glänzt, geradezu symbolisch, und der Gedanke der Auferstehung, die im Zusammenhange dieses Predellenzyklus fehlt, findet seinen Ausdruck in ihm. Auch einige landschaftliche Motive, die in das Gebiet der Lichtmalerei gehören, wie der dunkle Hügelsaum mit den Bäumchen auf seinem Scheitel, der sich gegen die lichte Ferne abhebt („Noli me tangere“ links), oder die Türme der Stadt, deren Umriss sich dunkel gegen die hellen Wolkenballen dahinter abzeichnet („Grablegung“), deuten auf ein eigenes Studium der Natur, das in den Bahnen Gentiles das Poetisch-Romantische der Landschaft sucht. Es spricht sich hierin noch die Meinung aus, dass eine Häufung wohlgefälliger Details einen grossen Landschaftseindruck hervorbringen könne. Aber neben den vielfachen Erinnerungen an Gentilen, die sich auch in der Formenbehandlung im Einzelnen äussern, begegnen Züge, die an Fra Angelico ge-

mahnen, wie die flachen grauen Hügel mit den hell schimmernden Kastellen darauf. Einzelnes in diesen Predellen lässt sogar sienesische Vorbilder oder Mithülfe nicht ausgeschlossen erscheinen.

Dringen hier vorflorentinische Eindrücke Pieros wieder durch? Dann müsste man auf einen Schüler Gentiles als ersten Lehrer des jungen Umbrers schliessen.[27]) Eines spricht sich jedenfalls klar in den Landschaften dieser Predellen aus: Das Ideal Gentiles lebt hier wieder auf, und das bedeutet eine bewusste Abkehr des jungen Künstlers von der reflektirten Darstellung der Florentiner. Wol fehlt den Landschaften Gentiles die Gesetzmässigkeit, aber der empfindungsreiche Maler hatte nach der Seele der Natur geforscht und sie in den Erscheinungen des Lichtes gefunden. Hier knüpft Piero an und entwickelt diese Anregung seinem eigenen Wesen entsprechend.[28])

Als das ganze Altarwerk fertig war, empfand wol Piero selbst den Unterschied zwischen den kräftigen, organisch gefügten Gestalten der Haupttafeln oben in der Erdenschwere ihrer plastischen Erscheinung und der Märchenpoesie der Landschaften auf den Predellen, und er besann sich auf sich selbst. Er war ein Mensch des Gegenwärtigen, und seine Blicke suchten nicht über den Wolken des Himmels ein andres Reich des Lebens wie Fra Angelico. In allen seinen Gestalten wirkt und lebt eine verborgene Kraft, dieselbe, die in der Mutter Erde, die uns trägt und nährt, lebt und wirkt. Ihn trennen seine Natur und Herkunft von allen den Florentinern, die wir zuvor kennen gelernt. „Er ist kein Städter, wie jene, sondern draussen, in einsamer Gebirgslandschaft, im oberen Tiberthale zu Hause; aber eben deshalb lebt er im Vertrauen der Allmutter Natur und ist in ihre grossen heiligen Mysterien eingeweiht, wie keiner von den verfeinerten Leuten, der absichtlich ihren Spuren nachgeht.“[29]) Wir dürfen annehmen, dass dem jungen Künstler die Staffelbilder misfielen, und dass er sich der Lehren seiner verschiedenen Meister jetzt zu erinnern suchte: Die Florentiner sagten: Das Wesen der Landschaft besteht im Raume. Gentile dagegen: Es besteht im Lichte, das Stimmungen zu erwecken vermag und zur Steigerung des poetischen Ausdruckes farbig abgewandelt werden darf. An Masaccios Landschaften, die der Ausdruck innersten Seelenlebens und zugleich Träger des Kompositionsgedankens waren, dachte er nicht, ebensowenig an Angelicos feine, ihm vielleicht zu nüchterne Naturwiedergabe.

Von Vielen belehrt, von Keinem überzeugt, wandte sich Piero der Natur unmittelbar zu und fand, dass Raum und Licht in ihr ver-

bunden wirken: Er sah den Raum gebildet durch das Licht. Nicht in den Dämmerstunden des Überganges von Tag zu Nacht, nicht in den Träumen des Mondscheins erkannte er die Grösse und das Charakteristische der Landschaft, sondern in den Stunden, wo sie, gekräftigt durch die Kühle der Nacht, durchlichtet und durchwärmt von der Sonne des Morgens, ihre Kräfte regt, wo alles wächst und entgegenschwillt dem hohen Mittag: Er wählt den Zauber des Vormittags. So hat sich ihm das Wesen der Landschaft geoffenbart und ein Jahrzehnt hat er sie daraufhin als Künstler betrachtet, bevor er wieder sein Können versuchte. In der Freskodarstellung Sismondo Malatestas in Rimini lässt er die Landschaft fort. In dieser Zeit beeinflusste ihn Niemand mehr, weder Alberti mit seinen „Demonstrationen“,[30]) noch Rogier van der Weyden,[31]) der damals durch Italien wanderte und allgemeines Staunen über die Leistungen niederländischer Kunst verbreitete. Die gleichsam geschlechtslose Landschaftsmalerei der Niederländer, die aus den Miniaturen des späteren Mittelalters hervorgewachsen war und in den Werken der van Eycks und Rogiers ihre wundersamen aber duftlosen Blüten zeitigte, konnte dem Umbrer nichts bieten, dessen er bedurfte. Die Tage, da auch in der niederländischen Malerei sich ein individuelles Leben und Empfinden aussprach, waren kaum angebrochen; noch kannte man nicht Hugo van der Goes, Dirck Bouts und Hans Memling. Und auch diese bewegten sich in andrer Richtung als der Pieros: niemals haben sie wie er das gleichmässige Tageslicht studirt. Pieros Landschaften tragen völlig den Stempel seiner Persönlichkeit, sie sind sein Eigen und national italienisch. Dabei ist zuzugeben, dass Piero den Niederländern in Naturnachahmung und „Schimmer der Realität“ so nahe kommt, wie kein andrer Italiener,[32]) aber er übertrifft sie an Lebendigkeit geistiger Auffassung und im Ausdruck einer überall verborgen schlummernden Kraft.

Der Übergang von der Naturanschauung in den Predellen von S. Sepolcro zu dieser späteren Auffassung der Landschaft vollzieht sich endgültig in dem grossen Freskenzyklus mit der Geschichte des heiligen Kreuzes, der die Chorkapelle von S. Francesco zu Arezzo schmückt. Die umfangreiche Arbeit scheint nicht mit einem Male ausgeführt worden zu sein, sondern im Laufe mehrerer Jahre. Daraus erklären sich auch die Verschiedenheit zwischen den oberen und unteren Fresken und die Schwankungen in der Datirung des ganzen Werkes.[33]) Auch die Landschaftsdarstellungen zeigen unter sich wesentlich verschiedene Auf-

fassung. Auf der „Kreuzesfindung“, dem Mittelbilde der linken Seitenwand, breitet sich auf der linken Hälfte eine Landschaft aus: Gelbe Äcker, in deren Furchen junges Grün spriesst, leiten den Blick in die Bildtiefe zum Fuss der ansteigenden Hügel. Hierin äussert sich noch das florentinische Prinzip der Raumbildung durch lineare Perspektivmittel, während die dunklen Höhen mit den hellgrünen Flecken bereits etwas Neues sind. Zwar wirkt der Umriss der Berge mit der wunderlich in einer Senkung aufgetürmten Stadt noch ungeschickt und erinnert fast an Jugendwerke Giottos, aber im Zusammenhang mit der späteren Entwicklung dieser Landschaftsformen haben wir hier nur eine Übergangserscheinung von der reflektirten Naturwiedergabe der Florentiner zu Pieros eigenem Ideal zu erkennen. Diese plumpen Bergsilhouetten bleiben auch später charakteristisch für ihn und sind begründet in der künstlerischen Absicht, die gezeichnete Landschaft in eine gemalte umzuwandeln. Wir werden später sehen, eine wie grosse Bedeutung er dieser fleckenartigen Behandlung der landschaftlichen Ferne giebt. Fra Angelico konnte die Berge in seinen Landschaften auf breiter Grundlage allmählig ansteigen lassen; ihm kam es nur auf den summarischen Eindruck an. Piero aber, der in das Wesen der Natur einzudringen strebt, musste Details häufen. Auf allmählig und flach ansteigenden Hügellehnen konnte er sie nicht zur Geltung bringen, er bedurfte schneller ansteigender Höhen. Dass er im Unterschied auch von den späteren Florentinern so wenig Interesse für Berglinien zeigt, hat seinen Grund ebenfalls in seiner malerischen Absicht. Die Florentiner legen, wie grosse Marmorbildhauer, den Nachdruck auf die Linien, auf das Zeichnerische, Piero dagegen sucht, wie ein Bronzebildhauer durch das Spiel des Lichtes auf Flächen, dem Körper seiner Landschaften selbst Leben und Abwechslung zu geben. Wir werden sehen, wie er diesen ersten Versuch später zum Prinzip ausgebildet hat.

Eine Entwicklung des Könnens im Verlauf dieser Fresken bedeutet auch die Art, wie er die breitschattigen Granatbäume im Rahmen des Gesammtbildes verwertet. In der „Heimbringung des Kreuzes durch Heraklius“, dem Gemälde der obersten Reihe, dienen die beiden dunkelbelaubten Bäume nur als Raumwert; sie grenzen die vordere Raumschicht mit dem Vorgange auf schmaler Bühne ab gegen den neutralen Hintergrund. Die Mittel Masaccios und Angelicos zur Raumgliederung fallen hier besonders stark in die Augen und vergegenwärtigen uns eindringlich Pieros Kompositionsverfahren: Er macht zuerst den Grundriss seines

Bildes, bevor er es aufrecht auf die Fläche projezirt.[34]) Nur so erklärt sich der Eindruck völliger Klarheit über den Standort seiner Figuren und alles Einzelnen im Raume. Einen Fortschritt in der Verwertung dieser Bäume zeigt das Fresko mit der Geschichte der Königin von Saba, das Bild des mittleren Wandstreifens. Das Licht flutet durch die Zweige und scheint zu zittern auf dem feinen Spiel des krausen Blattwerkes. Voll rundet sich die breite Krone über der Gruppe der beiden Trossknechte mit ihren Pferden. Die Momentanität der Bewegung, die geradezu verblüffende Sicherheit des Schattenschlages, das Gefühl, dass hier das Ungreifbare, Luft und Licht, gemalt ist, machen dies Genrebild zu einem Wunderwerk der Freilichtmalerei.[35]) Hier sind der Kunst Probleme gestellt, die zuerst im XIX. Jahrhundert wieder aufgetaucht sind. Man denkt vor diesen aretiner Fresken ebensowol an Puvis de Chavannes wie an gewisse grosse Freilichtmaler Frankreichs im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts.

Bevor wir uns zur Betrachtung der untersten Bilderreihe wenden, sei auf den Fortschritt von linearer Komposition in den obersten Feldern des Zyklus zur Darstellung von Lichtwirkungen in den unteren noch n einem andern Beispiel hingewiesen: Auf dem Adamsfresko ist der Himmel mit zahlreichen streifigen Wolken bedeckt, die den Hintergrund für das feine Spiel der Zweige des Baumes bilden, der das Holz zum Kreuze Christi liefern sollte. Das Problem, das sich der Künstler mit diesem gewaltigen, blätterlosen Baume stellt, ist das des Raumes, nicht des Lichtes, wie wir es später bei seiner „Auferstehung" finden werden. Dieser Baum, leider nur noch in Freskentrümmern erhalten, ist ein Meisterstück der Raumgestaltung. Das Gitter der Äste und dünnen Zweige repräsentirt nicht eine Fläche, sondern umschliesst ein Volumen. Die Darstellung des kahlen Baumes stellte der italienischen Kunst immer die gleiche Frage, sie bildet gewissermassen das Merkmal technischen Könnens einer Zeit. Giotto hatte daran seine Kräfte erprobt, Piero brachte dies Thema zur Vollendung, und es verliert damit seine Bedeutung für die Kunst der Renaissance. Waren hier die Wolken neutraler Hintergrund eines Linearproblems gewesen, so treten sie in den untersten Fresken in den Dienst des Lichtstudiums, sie verändern ihre Gestalt, sie bilden breite, spitz auslaufende Flecken, wie sie etwa das Webemuster der Moiréeseide zeigt. Es sind nur noch Dünste, die sich zu Wolken zusammenziehen, durch deren zarte Ränder das Sonnenlicht gedämpft auf eine in silbernen Tönen schimmernde Landschaft

scheint. Dies silberige Tageslicht ist das Merkwürdige der aretiner Fresken und bezeichnend für Pieros Lichtstudien. Der Höhepunkt seiner Landschaftsmalerei fällt in diesen Streifen des Zyklus.

Das Motiv der „Constantinsschlacht“ ist der Augenblick, in welchem der Kaiser das Kreuz erhebt, und die Feinde in wilder Flucht davonjagen. Die Flut seines Heeres staut sich am Rande des Flusses, der die kämpfenden Truppen trennt, es entsteht eine Pause sowol im Vortrag der Erzählung wie für den Blick, und diese Pause steigert die Bedeutung des Kreuzes, das in der Hand des Kaisers schimmert, zu zwingender Kraft. Die in Wirklichkeit unscheinbare Trennung beider Heere durch den Fluss wird durch den Blick in eine weite Landschaft ausgefüllt und in idealem Sinne erweitert. Die Kompositionsgesetze des epischen Stiles im Trecento sowol wie in der Hochrenaissance geben sich mit derartigen Wahrscheinlichkeitsfragen nicht ab, in ihnen lebt ein grösserer Idealismus und das Vertrauen auf die entgegenkommende Phantasie des Beschauers. Das Quattrocento aber, dem es auf die Ausbildung der Gesetzmässigkeit aller Erscheinung ankommt, denkt realer, und offenbar empfand Piero della Francesca den schmalen Raum zwischen beiden Heeren als einen alle Wahrscheinlichkeit negirenden Übelstand. Er fand einen Ausweg, geleitet durch eine psychologische Beobachtung: In dem Augenblick, wo der schmale Zwischenraum durch eine Landschaft von beträchtlicher Tiefenentwicklung ausgefüllt wird, ist das Auge des Beschauers abgelenkt und gewissermassen hinweggetäuscht über die wirkliche Entfernung.

Diese Landschaft, in welcher es vor Allem auf räumliche Tiefe ankam, zeigt den Künstler vollständig unabhängig von florentinischen Jugendeindrücken. Die Linienperspektive ist nicht mehr so geometrisch reflektirt wie bei Uccello, sondern Piero bedient sich wirklich geschauter Motive, um den schwierigen Übergang vom Vorder- zum Hintergrund zu vermitteln: Der träge Lauf des schlangenförmig gewundenen Flusses bildet eine himmelblaue glatte Fläche, in der sich seine Ufer mit Büschen, Bäumen und Häusern spiegeln. Das Motiv der Spiegelung kommt vereinzelt schon bei älteren Meistern vor,[36]) doch kann man es trotzdem als neue und selbständige Erfindung Pieros ansehen. Neu ist es jedenfalls in seiner Verwendung als Raumwert. Auf die Ausgestaltung des Mittelgrundes, der etwas zu schnell an den Vordergrund grenzt, und der bisher von allen Meistern mit ängstlicher Vorsicht gemieden worden war, ist hier Gewicht gelegt. Da stehen schlichte Bauernhöfe mit Gärten und trocknender Wäsche

darin. Dann macht der Fluss eine Biegung und verschwindet hinter einer Hügelreihe, die von rechts herantritt, während links der Blick sich in ein weites helles Thal verliert. Leider ist die Landschaft schlecht erhalten; aber das Vorhandene genügt, um die eigenartige Behandlung der Einzelheiten erkennen zu lassen. Wol deutet er hier und da einzelne Bäume an, um die Grössenverhältnisse zu veranschaulichen, aber im Allgemeinen löst er innerhalb der in grossen Zügen gegebenen Zeichnung die Landschaft auf in ein Spiel dunkelgrüner Flecken auf hellem, gelblich-weissem Grunde.

Er beabsichtigt nicht mehr eine lineare Tiefenwirkung, sondern eine malerische. Die Flecken bilden seine eigene Luftperspektive. Piero sucht nicht mehr das Wesen und die Einheit der Landschaft und überhaupt des Raumes in der Linie, sondern in dem Alles verbindenden Lichte und in dessen Wirkungen und Erscheinungen auf dem Erdboden. Es ist Freilichtmalerei. Hierauf beruht die Naturwahrheit dieser Landschaft und der überraschend moderne Eindruck, den sie macht. Er lässt, indem er mit Flecken, anstatt sorgfältiger Zeichnung malt, viel Detail, das den Eindruck der Wirklichkeit bestimmt, fort und sucht unter der bunten Fülle der Erscheinungen die Wahrheit des Gesammteindruckes. Er kennt den überquellenden Reichtum der Natur, an dessen Wiedergabe die niederändische Kunst ihre Kräfte stählte, aber er verzichtet auf ihre mikroskopisch feine Darstellung. Damit wird er dem Geiste des Quattrocento untreu und erinnert bereits an spätere Zeiten. Und dennoch steht er auch der Hochrenaissance fremd gegenüber. Diese entwickelt, nachdem im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts einzelne Versuche von Ghirlandajo und Perugino vorausgegangen waren, ein Streben nach formaler Schönheit. Es giebt aber einen Unterschied zwischen formaler und lebendiger Schönheit auch in der Landschaft. Piero erkannte ihr Wesen nicht in der Form und in den abgezirkelten engen Grenzen ihrer Möglichkeit, sondern in dem ganzen unermesslichen Bereich des Lebens, das das Licht über die Natur ausgiesst. Vieles, was uns in Pieros Werken plump und hässlich erscheint, bannt uns doch zu staunender Betrachtung durch den unmittelbaren Hauch des Lebens, der sie durchweht.

In der Zeit des Überganges, den er während des Aufenthaltes in Arezzo von der florentinischen Landschaftsmalerei zu seiner eigenen Anschauung macht, scheint auch das Bildchen mit dem heiligen Hieronymus in der Akademie zu Venedig zu gehören. Der Heilige sitzt auf einer Steinbank und blickt auf einen Mann, der mit gefalteten

Händen rechts kniet. Eine stattliche Eiche breitet ihre Äste über den Stifter. Unter ihren Zweigen und im Rücken des Heiligen dehnt sich eine Landschaft aus, das Thal von Borgo S. Sepolcro. Im Mittelgrund, der sich nach hinten zu senkt, wird ein Stück der Landstrasse sichtbar, die hier eine Biegung macht. Hinter den dunkelgrünen Wiesen erhebt sich das turmreiche Städtchen und weiter zur Rechten ein Kastell. Den Hintergrund schliesst das Gebirge mit der unruhigen Linie seiner in einander geschobenen Höhen. In der Ausführung dieser Landschaft erkennt man den Übergang von der linienstrengen Einteilung der Florentiner in Felder und Wälder zu seiner eigenen, malerischen Behandlung. Noch grenzt er einzelne Flächen ab, aber es geschieht unregelmässig und nicht mehr in perspektivischer Absicht. Trübende Luftmedien legen sich über das Ganze, und die Ferne steht nicht mehr in handgreiflicher Deutlichkeit vor unsren Augen, sondern ihre Umrisse beginnen sich zu verwischen, und die malerischen Reize der Atmosphäre treten hervor. Von vorzüglicher Wirkung als Raum- und Stimmungswert ist der grosse Baum im Vordergrund mit seinem schimmerndem Stamm und der durchlichteten Krone. Er bringt dem Beschauer das Bild näher und macht es intimer, indem er die Ferne einschränkt. Man kann in diesen Bäumen, für die Piero grosse Vorliebe hegt, den Anfang einer Motivmalerei erblicken, indem aus dem weiten Landschaftsbilde ein einzelnes Motiv hervorgehoben wird, während das andre zur nebensächlichen Bedeutung des „Hintergrundes“ herabsinkt. Einen ähnlichen Wert kann man dem Wege beilegen, der im Mittelgrund sichtbar wird. Diese ausdrückliche Betonung des schwierigsten Punktes in der Landschaftsbildung zeigt, wie genau Piero gleichsam ihre Gelenke kannte und wie es ihn freute, auf ihren Organismus hinweisen zu können.[37]) Musste er sich selbst doch im Hinblick auf seine florentinische Lehrzeit wie der Entdecker einer Welt neuer Möglichkeiten erscheinen.

In dieser Beziehung steht das Bildchen über der *„Geburt Christi“ in der National-Gallery zu London, wo der Blick von der Höhe auf die Landschaft hinab beibehalten und so der Mittelgrund vermieden ist. Vor einer zerfallenen Steinhütte mit überhängendem Dach kniet Maria vor dem Kinde, Engel sind herbeigekommen, ihm Lob zu singen, Hirten weisen gen Himmel zum Zeichen der göttlichen Abstammung des Neugeborenen, und selbst Ochs und Esel bezeugen auf ihre Weise Anteil an dem Vorgang. Rechts über einem Hügel werden Häuser und Türme einer Stadt sichtbar, links eröffnet sich dem Blick eine

weite Landschaft. Es ist hoher Vormittag, wie man an dem steilen Schattenfall erkennt und demgemäss die Landschaft nicht in einer vorübergehenden Erscheinung aufgefasst, sondern in ihrem bleibenden, seienden Charakter.[35]) Ein Fluss, der seine bebuschten Ufer spiegelt, zieht in vielfachen Windungen durch reiches Gartenland. Von links treten Berge heran, die in scharfen Klippen abfallen. Hinter den Felsen öffnet sich ein Seitenthal, weit in die Tiefe gedehnt und fast verschwimmend in der duftigen Ferne. Darüber leuchtet ein wolkenloser Himmel. Trotz der Freude am Einzelnen, die sich in diesem Bilde wie in keinem andren Pieros in der Anbringung bunter Vögel, kunstvoll ausgeführter Pflanzen, feinen Grases und schwellender Moose im Vordergrunde äussert, gliedert er die Landschaft nicht in Linien, sondern durchaus malerisch, und macht auf diese Weise den starken Eindruck der Realität. Er ahmt fast das Flimmern der Luft in der Landschaft nach, die Konturen der Bäume beginnen zu zittern, bald wird die Mittagsschwüle kommen, die ihre Vorboten schon in der dunstigen Verschleierung der Ferne vorausschickt. Trotz aller malerischer



Piero della Francesca, Ausschnitt aus dem Tafelgemälde „Die Geburt Christi“ in der National-Gallery zu London.
Nach Originalphotographie von Hanfstaengl.

Anschauung löst er aber die Landschaft nicht auf in lauter Farbenflecken sondern führt Gegenständliches aus, wie Hecken, die nicht mit minutiöser Genauigkeit ausgemalt, sondern nur flüchtig angedeutet sind, daneben Bäume mit kugeligen Kronen, die sich dunkel vom hellen Grunde oder vom transparenten Himmel abheben. Nur die Darstellung des Vordergrundes ist, wie immer bei Piero, befangen. Durch einige Pflanzen, die durch die Naturtreue ihrer Ausführung mit niederländischen Musterexemplaren wetteifern, sucht er ihn zu beleben; aber es fehlt ihnen die Frische, und sie fallen aus dem Rahmen des Ganzen heraus.

Dieses Gemälde gehört zu den erfreulichsten Schöpfungen Pieros und zeigt seine volle Originalität. Neben den zarteren Gebilden seiner italienischen Zeitgenossen fällt es auf durch den frischen Zug eines freien Naturlebens. Diese Gestalten sind gewohnt, auf dem Felde zu arbeiten, und die naiven Äusserungen ihrer Huldigung an das Christkind berühren uns herzlich. Man hat daraus auf niederländischen Einfluss raten wollen [39]) und damit eine der gewinnendsten Charaktereigentümlichkeiten Pieros gestrichen. Gerade der unmittelbare Zusammenhang mit der Natur, das Erdgeborene, ist für sein Wesen bezeichnend. Und dies Gefühl für sein heimatliches Bergland spricht auch aus der Landschaft. Piero erkannte den Charakter der mittelitalienischen Landschaft wie vielleicht keiner nach ihm. Unser modernes, durch eine lange Entwicklung erzogenes Auge freut sich der weiten Fernen und folgt mit Entzücken den wundervollen Linien der Berge und Höhen. Darin finden wir den Reiz dieser Gegenden. Piero aber sucht nicht diese Linien, er will wahr sein und dem Eindruck, den sein Auge empfindet, Gestalt verleihen. Er weiss, dass in einiger Entfernung das Einzelne aufhört in seiner plastischen Existenz zu wirken, dass es als dunkler oder heller Fleck sich in seine Umgebung einfügt und so den Gesammteindruck bestimmt. In ungemein geistvoller Weise scheint daher seine Landschaft oft nur skizzirt zu sein. Er setzt nicht aus Details das Ganze zusammen, sondern geht von der Vorstellung der Gesammtheit aus und ordnet ihr das Einzelne unter. Daher bringt er den Eindruck latenter Kraft in seinen Landschaften hervor und des Lebens, das in der Scholle ist, die seine Väter pflügten, und in der Luft, die wir atmen. Er sucht nicht die Schönheit, sondern nur dieses geheimnissvolle Leben und Weben in der Natur. Der Künstler steht hier auf einer Höhe der Betrachtung, wo er sich mit Bewusstsein gegen

die Unklarheit seiner Jugendideale wenden kann, gegen Gentiles Märchenpoesie und Uccellos Reflektionen über die Landschaft.

Von jetzt an steigert sich sein Können immer mehr, indem er der einmal klar erkannten Richtung weiter folgt, obwol gewisse Fehler, wie sie historisch bedingt und entschuldbar sind, überall wiederkehren. In der *„Taufe Christi" der londoner National-Gallery deutet er, wie auch auf andren Werken, mit der Überschneidung der Bäume durch den Rahmen an, dass ihm das Bild nur ein Ausschnitt aus dem Naturganzen ist, kein Compositum.

Die Taufe wird vollzogen unter dunkelbelaubten Granatbäumen im Flusse, der zwischen flachen Ufern im Bogen nach rechts fliesst, sich dann umwendet und links aus dem Bilde verschwindet. Eine Landstrasse zwischen wohl angelegten Feldern führt in gerader Richtung durch das Thal zu dem uns bereits bekannten Borgo S. Sepolcro. Auch das Kastell, das rechts in einiger Entfernung vor den Mauern der Stadt liegt, sahen wir schon auf dem Hieronymus-Bildchen in Venedig. Den Hintergrund schliesst die gleiche Bergkette wie dort. Die Mittel der Raumvertiefung sind ähnlich den früher erwähnten: Der gekrümmte Lauf des Flusses mit der Spiegelung der Berge und einiger im Mittelgrund an seinen Ufern entlangschreitender Figuren und die Verteilung von Bäumen in gewissen Abständen von einander. Trotzdem mislingt die Überleitung vom Vorder- zum Hintergrund, und das Städtchen am Fuss der Berge will uns zu nahe erscheinen. Dieser Übelstand wird verschärft durch den kühnen Versuch, der Bergkette im Hintergrund eine Biegung zu geben, sodass die Höhen rechts mehr hervortreten als die auf der linken Hälfte. Der Vergleich der Grössenverhältnisse der Bäume und die schärfere Zeichnung von Einzelheiten auf der rechten Seite verdeutlichen die Absicht des Künstlers. Piero wollte dieser Landschaft die grösstmögliche Naturwahrheit geben und ihr musste alles Einzelne dienen.

Aber technisches Vermögen und Schauen entsprechen einander noch nicht, und dieses Ringen nach Ausdruck reisst ihn wieder aus der freien schöpferischen Künstlerfreude und zwingt ihn zu Grübeleien abstrakter Art über immer neue Möglichkeiten der Darstellung. Es ist der Konflikt zwischen Naivität und Reflektion, der so oft das tragische Schicksal der Meister ist, die zwischen zwei Zeitaltern und Weltanschauungen vermitteln, und die nur die Vorläufer sein können, obwol sie die Vollendung ahnen. Was Piero trotzdem in diesen Bildern



Piero della Francesca, Taufe Christi.
Tafelgemälde in der National-Gallery zu London.
Nach einem Pigmentdruck von Hanfstaengl.

erreicht, ist wundervoll. Es ist eine neue künstlerische Offenbarung des Lichtes: Dem Künstler lag ein Frühlingstag im Sinne, wo der Regen die trübe Luft gereinigt hat, und Nähe und Ferne in krystallener Klarheit erstrahlen.[40]) Und über den Gestalten und der ganzen Landschaft liegt lachender Sonnenschein, durch das Laub der dunklen Bäume fällt er und streut grüne Lichter auf den Körper Christi,[41]) ihn hüllend in Glanz und Wärme, ein Königskleid der Natur. Grünes Licht auf nacktem Körper! Wie modern mutet uns diese Anschauung an. Und dennoch ist es keine Beobachtung, die Piero allein in seiner Zeit gemacht hat, sondern schon L. B. Alberti bemerkt an der Stelle seines Traktates, wo er von den reflektirten Strahlen handelt, dass sie „jene Farbe mit sich führen, welche sie auf der Fläche vorfinden. Du ersiehst dies daraus, dass Derjenige, welcher über sonnige Wiesen wandelt, im Gesichte grün erscheint.“[42]) Dem Theoretiker wie dem Künstler hatte die Natur ihre Geheimnisse offenbart, als sie schauend und fragend vor sie getreten waren; aber die Wahrheit, die sie verkündigten, blieb unverstanden, und erst nach vierhundert Jahren fanden verwandte Geister einer ringenden Übergangszeit sie wieder und widmeten ihr die Kräfte eines ganzen Künstlergeschlechtes.

Ein Meisterwerk des Lichtstudiums von gleicher Bedeutung ist das Fresko der „Auferstehung“ im Palazzo Comunale zu Borgo S. Sepolcro: Die ganze Breite des Bildes nimmt unten der Sarkophag ein, über welchem sich die Gestalt des Heilands erhebt. Unmittelbar dahinter steigt eine Erderhebung an, über welcher eine kleinere Hügelkette sichtbar wird. Die Färbung ist schwer graubraun. Hecken und Bäume sind dunkelgrün aufgesetzt in skizzirender Behandlung. Eine Reihe verwilderter Cypressen hinter einander führt rechts zu einem Gehöft, das im Schatten des Thalwinkels liegt. Auf der Höhe zur Linken recken zwei kahle Bäume ihre starren, zäh in einander verflochtenen Zweige in die Luft. Über der ganzen Landschaft liegt noch der Schatten der Nacht und hält das Leben gebannt in bleischwerem Schlaf, wie er die Glieder der Grabeswächter vorn fesselt. Doch rechts auf dem Hügel beginnt es zu tagen. Es ist der Augenblick vor Sonnenaufgang, und über den Höhen zur Linken schimmert der Himmel in weissem Lichte, das nach oben zu abblasst. Die lichten Morgenwolken streift es, um sie in wunderbarem Lichterspiel aufzulösen. Im Gegensatz zu den beschatteten Cypressen rechts und der in tiefen Tönen gehaltenen Landschaft wirkt das Gitterwerk der blattlosen Bäume zur Linken, das sich

vor den transparenten Himmel legt, herrlich. Es ist nicht mehr nur das Raumproblem, dessen Bewältigung es im Adamsfresko zu Arezzo galt, sondern die Darstellung des flimmernden, grossartigen Lichtspieles in dem Augenblick, der dem Aufgang der Sonne über dem Rande der Hügel vorangeht. Nur kurze Zeit noch, — und das Auge wird sich geblendet abwenden vor dem ersten Strahl des vollen Sonnenlichts. Die dunkle, monotone Landschaft dient als Hintergrund für die leuchtende Gestalt des Auferstehenden. Wie aus dem Grabe unten der Körper, so taucht das Haupt Christi aus der dämmernden Landschaft in das Licht des Morgenhimmels. Im Naturvorgang spiegelt sich die Bedeutung der Darstellung, und die Idee der Auferstehung geht symbolisch und künstlerisch auf in dem gewaltigen Werke Piero della Francescas in seiner Vaterstadt, das uns wie kein andres von seiner Hand einführt in die Tiefen dieser Seele, in welcher sich religiöse und Natur-Vorstellungen zu wundervoller und untrennbarer Einheit verbunden haben. In dieser Schöpfung seines Alters berühren sich die künstlerischen Motive mit den Vorstellungen seiner Jugend, den Predellen des Misericordia-Altars. Was er damals im Überschwange poetischer Empfindungen wiederzugeben strebte, ist im Grunde dasselbe, was er jetzt als künstlerischen Ausdruck einer durch ein Menschenleben gefestigten Überzeugung im Bilde offenbart: Der Glaube an die endliche Erlösung alles künstlerischen Strebens durch das Licht. Mit Piero della Francesca wird jene geheime Sehnsucht Gentiles da Fabriano zur lauten, drängenden Forderung eines neuen malerischen Stiles, und das Ringen nach neuen, nie geschauten Wundern hebt an, das in Correggio und Tintoretto immer gewaltiger anschwillt, bis es in der Kunst Rembrandts seine Höhe und seinen Sieg feiert.

Wie man sich gern die Sixtinische Madonna als letztes Werk Rafaels denkt, so möchte man diese „Auferstehung" Pieros letzte Schöpfung nennen, weil der Künstler als Lichtmaler hier Alles gesagt zu haben scheint, was ihn sein Leben lange bewegt hat.[43]) Aber historische Gründe zwingen dazu, die berühmten Porträts Federigo da Montefeltres von Urbino und seiner Gemahlin Battista Sforza in den Uffizien später zu datiren;[44]) auch repräsentiren sie eine andre und vollkommnere Stufe in der landschaftlichen Darstellung. Domenico Veneziano zuerst hatte in seinen Bildnissen die Köpfe aus malerischen Gründen gegen den blauen Himmel als Hintergrund gesetzt, Licht gegen Licht. Piero behielt dies Motiv bei, führte aber eine bereits von seinem Lehrer im

Frauenbildnis des berliner Museums angedeutete Neuerung weiter aus, indem er die Porträts lokalisirte: In Rimini fügte er um die Darstellung Sismondo Malatestas eine Architektur und versetzte somit seine Figur in einen bestimmten Raum; im Hintergrund der Bildnisse des urbinatischen Fürstenpaares aber breitete er eine weite, schier unendliche Landschaft aus. Auffallend hierbei ist, dass der Augenpunkt der Porträts und der Landschaft ein verschiedener ist;[45]) bei den Bildnissen liegt er in ihrer Augenhöhe, während die Horizontlinie unter ihrem Kinn verläuft. Der Fehler ist gerade bei Piero, dem gewissenhaftesten Raumkünstler, auffallend und fordert eine Erklärung. Dabei erinnern wir uns der häufig gemachten Beobachtung, dass z. B. bei Darstellungen der „Kreuzigung", wenn sich im Hintergrund eine weite Landschaft ausdehnte, die Linie des Horizontes gerade unterhalb der Köpfe der Leidtragenden lag; wir erkannten hierin die Rücksicht auf den Standpunkt des Beschauers. Eine solche Annahme fällt bei diesen Bildnissen fort. Man wird die Erklärung auf ästhetischem Gebiet suchen müssen: Wenn man den Augenpunkt für die landschaftliche Ferne in der Augenhöhe der Bildnisse angenommen hätte, so würde der Hintergrund für den Gesichtseindruck das Porträt in zwei Hälften geteilt haben. Das wäre unkünstlerisch und unvorteilhaft für die Dargestellten gewesen; also scheute man sich nicht vor einer kleinen Ungenauigkeit und verschob die Horizontlinie unter das Kinn des Porträts, wodurch man zugleich eine Art von Sockel für das Haupt oder später, am Anfang der Hochrenaissance, eine Stimmung machende Umrahmung gewann. Piero empfand die Notlüge störend und kam zu dem unglücklichen Ausweg, den Standort seiner Porträts zu verschweigen. Der Beschauer der Bilder wird in einiger Verlegenheit sein, wo er sich das fürstliche Paar zu denken hat, an einem Fenster mit niedriger Lehne? oder, was die Freilichtbehandlung wahrscheinlicher macht, auf schwindelerregender Höhe eines Turmes ohne Brüstung?

Die Landschaft selbst ist ein Wunderwerk, und der Wunsch des Herzogs von Urbino, im Anblick seines ganzen Landes, das Wohlstand und Frieden atmet, gemalt zu werden, fand seinen Künstler vorbereitet auf die schwierige Aufgabe. Welch ungeheuren Fortschritt hatte die Landschaftsmalerei seit den Tagen Giottos gemacht: Den Auftrag des Königs von Neapel zu einem Bilde seiner Herrschaft konnten wir uns nicht anders ausgeführt denken als in Gestalt einer Allegorie; und auch Ambrogio Lorenzetti, der grösste Landschaftsmaler des Trecento, ver-





Piero della Francesca, Bildnis des Federigo da Montefeltre und seiner Gemahlin Battista Sforza.
Tafelgemälde in den Uffizien. Nach Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.

suchte einer ähnlichen Forderung gerecht zu werden, indem er eine Reihe von Genreszenen an einander fügte und dazwischen eine landschaftliche Verbindung herzustellen suchte, deren Wesen zwar künstlerische Anschauung der Natur bekundet, aber zugleich alle Mängel einer technisch unvorbereiteten Zeit. Lautete der Auftrag Federigos die Kultur seines Landes zu malen, so führte ihn Piero auf seine Weise aus, als Maler. Für ihn lautete das Problem: Luft und Licht. Die Geltung der Linien in der Landschaft hört für ihn auf, das Licht bedeutet Alles. Und auch nicht als Formen modellirendes Hülfsmittel verwendet er es, sondern um seiner selbst willen, als Zeugnis des Lebens in der Landschaft. Dabei versäumt er im Vordergrunde nichts, das der Ausbildung des Raumes förderlich sein könnte.

Die Landschaften der beiden Bildnisse stehen im Zusammenhang, sodass man vermuten könnte, sie hätten ursprünglich ein durch keinen Rahmen getrenntes Ganzes gebildet. Um die Mannigfaltigkeit des urbinatischen Landes zu veranschaulichen, zeigt der Künstler sowol weite Felder und Pflanzungen, wie den Spiegel eines grossen Gewässers mit Schiffen darauf, das Goldbraun des Landes als wirksamen Untergrund für Battistas blasses Antlitz, die blauweisse Fläche des Sees als koloristischen Kontrast zu Federigos gebräuntem Haupte nehmend. Die Perspektivwerte auf beiden Seiten entsprechen einander, und die Tiefenleitung geschieht in gleichen Schritten. Auf der linken Seite blickt man auf den breiten Rücken eines Hügels, der in zahllosen, unregelmässigen Schwellungen und Ausläufern mit Landstrassen, Gebüschen und Feldern einen lebensvollen Anblick gewährt. An seinen Ausläufern und von ihm fast verdeckt zieht sich eine Stadt hinab in das Thal dahinter. Dieser Tiefenausdehnung entspricht auf dem Bilde Federigos ein Streifen abfallenden Hügellandes, an das sich die breite Fläche des Sees mit den Spiegelungen des jenseitigen Ufers schliesst. Hinter einer breiten und in ihren Einzelheiten kaum noch zu erkennenden Thalsohle, die sich quer durch beide Bilder zieht, steigt ein kleiner Hügel auf, der, vom Bildrande in zwei Hälften geteilt, beiden Seiten der Landschaft als gemeinsamer Raumfaktor dient und mit wahrhaft architektonischer Strenge die folgende Tiefenentwicklung bestimmt. Thäler und Hügel entsprechen sich jetzt auf beiden Seiten, und der gemeinsame Fortschritt in die Ferne findet seinen gemeinsamen Abschluss in dem Höhenzuge, dessen völlig im Schimmer atmosphärischer Trübung verschwimmender Umriss den Horizont bezeichnet[46]).

Von wie grosser Bedeutung selbst für den Lichtmaler Piero die Linienführung in der Landschaft ist, zeigt der Vergleich des Sees, der trotz der ihn belebenden Schiffe und der Spiegelung seiner Ufer flach wirkt, mit der plastischen Durchführung des Hügellandes drüben. Lineare Raumwerte bedeuten auch die Höhenzüge der Ferne, die alle parallel zur Bildfläche liegen und daher bei längerer Betrachtung fast starr in ihrer architektonischen Bedeutung und Gebundenheit erscheinen. Überall, wo diese linearen Werte hervortreten und sich uns aufdrängen, versagt sich uns der künstlerische Eindruck und wir bewundern den Meister nur da, wo er dem Spiel des Lichtes nachgeht und die feinsten Farbenabtönungen erreicht. Malerisch reizvoll ist das Braun in Braun des Vordergrundes als Grundlage für die lichter werdende Ferne, wundervoll zart sind die Übergänge von einer Tönung zur andren, und es scheint fast, als habe der Künstler diese Gelenke der Landschaft mit besonderer Vorliebe ausgearbeitet. Vorn in das Braun der Hügel setzt er das Dunkelolivgrün der Bäume mit ihren Schatten und den mit miniaturhafter Sorgfalt aufgetupften Lichtern; dann lässt er ein Kastell hell aufleuchten im Sonnenschein, wo das Braun der Nähe sich aufzulichten beginnt. Lichte grüne Töne mischen sich unter die blonden und leiten allmählig zum schimmernden Weiss der hinter dem Hügelrande sichtbaren Stadtmauer, — die Stadt an der vorderen Seite der Anhöhe gelegen, würde zuviel Grau gebracht und den goldbraunen Gesammtton abgeschwächt haben. Dunkle Bäume auf dem Scheitel des Hügels heben sich ab gegen die lichter werdende Ebene, wo sich Grün und Goldbraun vermischen und in immer zarteren Abtönungen in das duftigste Graublau der Ferne übergehen. Ein Flimmern und Schimmern umspinnt die Landschaft, das Einzelne verstummt, und die Atmosphäre spricht und umfängt uns mit berückendem Zauber. In ihr ist die Poesie des Mittages ausgedrückt, der Atem der Natur.

Auf der Rückseite dieser Bildnisse befinden sich allegorische Darstellungen, die „Triumphe“ des fürstlichen Paares. Aber man kann sagen, dass als Bild betrachtet, hier zum ersten Male die Landschaft die Hauptsache ist, und die beiden Triumphwagen nur wie Staffage wirken. Im Allgemeinen ist die Landschaft ähnlich der auf der Vorderseite, nur ist der Standpunkt des Beschauers angegeben. Die beiden Wagen begegnen sich, von verschiedenen Seiten kommend auf einem nach vorn und hinten steil abfallenden Steindamm, sodass man aus beträchtlicher Höhe auf die Landschaft mit dem See hinab blickt.

Auch hier ist eine Verbindung zwischen den beiden Bildern hergestellt durch den See und den an seinem jenseitigen Ufer ansteigenden Berg, die durch den Bildrand durchschnitten werden. Die Landschaft kann sich hier mehr in die Breite ausdehnen und wirkt vielleicht einheitlicher und panoramenartiger und zugleich minder architektonisch als die der Vorderseite. Aber im Einzelnen ist hier die Abstufung der Töne nicht so fein, und der langgestreckte See wirkt leer und tot im Bilde, weil er nur Linienwert ist und jedes Licht- und Luftspieles entbehrt. Die lichtgrauen Felder, welche die Hügel runden, sind zu summarisch behandelt, und die Nebel, die aus den Thälern steigen, zu kompakt. Der Eindruck eines Organismus und der landschaftlichen Kontinuität tritt uns weniger entgegen. Immerhin bleibt das Ganze eine geniale Skizze und würde unsere höchste Bewunderung erregen, wenn wir nicht auf der Vorderseite Besseres gesehen hätten.

Diese beiden Doppellandschaften gehören zu den ausserordentlichsten Leistungen des Quattrocento, gerade weil die geologische Genauigkeit der Details, das Ziel aller andren Künstler des Jahrhunderts, hier aufgegeben wird[47]) zu Gunsten einer malerischen Einheit, deren letztes Ziel die Bewältigung der Schwierigkeit von Luft und Lichtperspektive ist in der Darstellung eines atmosphärisch-lebendigen Ganzen.

Blicken wir am Schluss dieser grossartigen Künstlerthätigkeit auf ihre Anfänge zurück, so erscheint uns Pieros Lebenswerk als die fortschreitende Vereinigung der umbrischen Kunst Gentiles da Fabriano mit der florentinischen. Den Problemen beider ist er im Grunde treu geblieben, nur hat er sie höher gefasst und glänzender gelöst. Das spekulative Element der Florentiner findet in ihm seine Fortsetzung, indem er ihre farbentechnischen Versuche krönt durch eine Verfeinerung ihres Verfahrens mit farblosen und geschmeidigeren Bindemitteln[48]), deren er für die Ausführung seiner Lichtstudien bedurfte. An Kraft und Helligkeit des Kolorits kommt er den Niederländern nahe, unterscheidet sich aber in seiner Originalität von ihnen und ihrem italienischen Schüler Antonello da Messina. Auch als Theoretiker setzt er die Bestrebungen der Florentiner fort[49]). Von Albertis Studien und Konstruktionen geht er aus, aber er macht sie handlicher für die Künstler, und seine „Prospectiva Pingendi“ regte Lionardo da Vinci und Dürer an, ebenso wie sie die Grundlage der Perspektiviker des XVI. Jahrhunderts bildet. Und auch die Kunst Gentiles setzt er fort und entwickelt die in ihr schlummernden Keime. Auch er sieht im Licht die

Seele der Landschaft, aber nicht mehr in einer phantastischen und märchenhaften Umdichtung desselben, sondern in seiner bleibenden Erscheinung. Florentinische und umbrische Elemente verbindet er zu Raumbildungen von einer bis dahin unerreichten Wahrheit.

So wächst die Kunst Piero della Francescas hinaus über Alles, was seine Zeit ihn lehren konnte, ja fast über die Grenzen der italienischen Renaissance, um erst in der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts und in der Gegenwart Verwandtes zu finden. Aber nicht nur die Erkenntnis des malerischen Wertes des Lichtes macht ihn den späteren Meistern von Haarlem, Amsterdam und Delft verwandt, sondern ihre gemeinsame Grundanschauung der Natur: Nicht die formale Schönheit gilt es in der Landschaft darzustellen, nur die lebendige; nicht pressen und bilden nach einem in der Phantasie vorhandenen Ideal soll der Künstler die Natur, sondern sie in ihrer Urkraft schauen und dies Schauen in seinen Werken wiederspiegeln. Auf keinen besser als auf Piero della Francesca trifft jener wundervolle Vergleich der Malerei mit dem Mythus von Narziss zu, der sein Bildnis im Bach erschaute und die Arme ausstreckte, es zu umarmen, jener Vergleich, den L. B. Alberti[50]) in die Worte fasst: „Könntest du wol sagen, dass die Malerei etwas anderes sei, äls künstlerisch ein Ebenbild zu umfassen suchen, gleich jenem, welches dort aus dem Spiegel der Quelle blickte?“

Die Beherrschung der Landschaftsformen und die beginnende Abwandlung ihrer Linien: Baldovinetti und Domenico Ghirlandajo.

Aus dem Kreise der florentiner Naturalisten Uccello, Castagno und Domenico Veneziano war Piero della Francesca hervorgegangen. Er hatte die empfangenen Anregungen zu verwerten gewusst, indem er, auf diesen Grundlagen fussend, in der Anschauung der Natur allmählig freier und selbstständiger, in die Geheimnisse von Luft und Licht eindrang und diesem grossen Schauen in seinen Werken Ausdruck zu geben vermochte. Aber diese Darstellungen seiner eigenartigen Raumkunst konnten auf die grosse Schaar der vorwärtsstrebenden Künstler

in Florenz nicht von der berechtigten Bedeutung sein, da der Schauplatz seiner Thätigkeit Umbrien blieb. Die grossen umbrischen Meister bis auf Rafael sind seine Schüler und Enkelschüler gewesen, aber Florenz, die Führerin des Quattrocento, musste auf eigenen Wegen ähnlichen Zielen entgegenstreben. Hatte Piero mit ungemein zartem malerischem Empfinden das Einheit bildende Moment der Raumdarstellung im Lichte erkannt und in den vibrirenden Abtönungen des Atmosphärischen, so ist es charakteristisch und entscheidend für die florentiner Künstler, die eine ähnliche Entwicklung am Arno pflegen, dass sie von Haus aus Goldschmiede waren. Es lag nahe, dass sie die Grundsätze der einen Kunst denen der andren hinzufügten und in der scharfen, ziselirenden Nachbildung des Einzelnen sowol das Wesen der Figuren wie der Landschaftsdarstellung erkannten. Aber sie waren zugleich technische Neuerer, und in ihrem Streben nach koloristischer Einheit wurde auch diese zergliedernde Definition der Details unter einem höheren Gesichtspunkt zusammengefasst. Baldovinetti, die beiden Pollajuoli und Verrocchio bilden eine Kunstweise in Florenz aus, die mit dem unermüdlichen Fleiss ihrer Naturstudien in der Bewältigung der Einzelerscheinungen zuletzt auf ähnliche Resultate blicken konnte wie die niederländische Malerei. Als diese gegen Ende des XV. Jahrhunderts immer bekannter in Italien wurde, als mit dem Portinari-Altar des Hugo van der Goes den Florentinern die höchste malerische Leistung, deren der Norden damals fähig war, vor Augen gestellt wurde, hatte die italienische Kunst ihre Kräfte in der Erforschung der Einzelheiten vollauf gestärkt, sie wandte sich vom Wettkampf mit dem Germanentum ab und wandelte auf den Bahnen heimischer Tradition dem Zeitalter ihrer strahlenden Vollendung entgegen. Das Quattrocento ist für die italienische Kunst nur eine Zeit des Überganges, eine Zeit der Vorbereitung auf die letzten Dinge; und wie Dante, nachdem er das Purgatorio durchwandert, im irdischen Paradies den irdischen Führer Vergil verlässt, um unter der Leitung der göttlichen Beatrice den Flug von Stern zu Sternen zu beginnen, so sammelt sich um die Wende des Jahrhunderts die italienische Kunst in den Werken eines Ghirlandajo, Perugino, Signorelli und Piero di Cosimo in letzter Vorbereitung, um in den Schöpfungen des goldenen Zeitalters den Ideen der Schönheit und der Wahrheit ihren ewigen Ausdruck zu verleihen.

Als typisch für die Landschaftsdarstellungen der Problematiker, in deren Umgang Piero della Francesca heranwuchs, hatten wir die Perspektivleitung durch Felder, Bäume u. s. f. in die Ferne gefunden. Gestützt auf diese Vorbilder und Erfahrungen gestaltet man jetzt in Florenz ein neues Ideal aus, die weite Ebene des Arnothals mit ihrem reichen Kulturboden im Kranze der anmutig gerundeten Höhenzüge. Auch hier kommt es nicht so auf die Schönheit der Landschaftsformen an, wie auf ihre Porträthaftigkeit im Sinne des Quattrocento. Diese Naturschilderungen wollen nicht vor Allem Stimmungen erwecken, die den Beschauer mit den geheimen Absichten des Künstlers vertraut machen, sondern sie zielen auf die Freude des sinnlichen Anschauens ab. Blatt um Blatt und Strich um Strich soll das Auge die Thätigkeit des Malers verfolgen. Mit Entzücken mag es die Stromwindungen und den Schlängelweg verfolgen, die diese Ebene durchziehen. Welche Freude, wenn man in der Ferne einen Reiter erblickt oder irgend ein gleichgültiges Momentchen des täglichen Lebens. Wie zahllose Figuren das Muster eines Teppichs bilden, so fügt sich ein Reizmittel im Hintergrund an das andre, und die Fülle des Gebotenen zeugt von dem Reichtum der künstlerischen Phantasie. Wir fühlen uns erinnert an Fresken des ausgehenden Trecento. Die überschwängliche Freude an der Natur, die uns dort allenthalben begegnet, und die ihren lauten, jubelnden Ausdruck in der Kunst Gentiles da Fabriano findet, giebt den Grundton für das ganze Jahrhundert. Aber diese naive Freude des Erwachens des Menschengeistes zum Erkennen der Welt wurde bald geschulmeistert durch die Theoretiker, und all die Dinge, die Gentiles unbekümmerter Übermut in seine Gemälde hineingeschmückt hatte, Blumen und Edelgeschmeide, mussten jetzt erst Namen und Herkunft nennen, bevor sie in ein Bild hineinpassiren durften. So wurde die Naturfreude allmählig etwas nüchtern und pedantisch. Aber eine Zeit ernster Schulung war nötig und heilsam, wollte man nicht wieder in die Willkür des vorigen Jahrhunderts verfallen, die diesmal verhängnisvoller geworden wäre, da Auge und Phantasie der Künstler über ein weit grösseres Vorstellungsmaterial verfügten. So wird man denn den Werken eines Baldovinetti die gebührende Hochachtung nicht versagen, aber man wird zugleich das Glück preisen, dass neben solchen wissenschaftlich exakten Meistern eine poetisirende Richtung blühte, die mit den Gaben der Natur freier und sorgloser schaltete und auf ihre Weise die Zeit der Reife vorbereitete: Fra Filippo Lippi, Botticelli,

Fillippino Lippi, Piero di Cosimo bilden die notwendige Ergänzung zu Baldovinetti, den Pollajuoli, Verrocchio und Ghirlandajo im Gesammtbilde der florentinischen Kunst des späteren XV. Jahrhunderts.

In den Schöpfungen Uccellos, Castagnos und Domenico Venezianos liegen die Wurzeln für das Folgende, und wenn wir sagten, die weite Arno-Ebene sei das Ideal dieser Kleinmalerei gewesen, so können wir als Werk des Überganges der einen Anschauung und Technik in die andre aus den Fünfziger Jahren des Quattrocento ein Beispiel nennen, das noch an die reflektirte Landschaftseinteilung Castagnos erinnert, dabei aber bereits den neuen und freien Geist der späteren Zeit atmet. Es ist die Predella mit Geschichten aus dem Leben des heiligen Nikolaus von Bari in der Casa Buonarroti zu Florenz, die bisher wol mit Unrecht dem Francesco Pesellino zugeschrieben wurde und wahrscheinlich in unmittelbare Nähe Baldovinettis zu versetzen ist.[51]) Auf dem Bilde, wo der junge Heilige im Geheimen drei Goldkugeln in das Haus des armen Mannes wirft, öffnet sich links eine Landschaft von überraschend feiner Ausführung: Nikolaus steht auf einer Terrasse, die hinten durch eine niedrige Brüstung gegen die jäh abfallende Tiefe abgegrenzt wird.



Florentinischer Meister um 1450.
Aus der Legende des Hl. Nikolaus von Bari.
Tafelbild in der Casa Buonarroti zu Florenz.
Nach Originalphotographie von Alinari.

Einige Felszacken und Baumwipfel ragen herauf und geben eine Vorstellung der Grössenverhältnisse. Es ist das bekannte Motiv zur Vermeidung des Mittelgrundes, das von den älteren Meistern übernommen wird und noch länger seine Geltung behält. Von erhöhtem Standort erschliesst sich der Blick auf eine von Wegen durchquerte Ebene, die sich als Thal zwischen den eng aneinander tretenden Bergen in die Ferne zieht, wo sich zwischen hellen, graugrünen Hügeln ein Fluss schlängelt. Die Berge vorn, energisch profiliert und dunkel-blaugrün im Gesammtkolorit, sind mit Wäldern, Feldern, Gehöften, Kastellen, und Kulturanlagen aller Art bedeckt. Die Gegend erinnert an die von Pisa: Vorn die Pisaner Berge, dann das Thal des Arno und weiterhin die niedrigen Höhen von Empoli. Besonderer Erwähnung wert ist vorn auf der Terrasse die Edelkastanie, deren Blätter mit miniaturartiger Sorgfalt ausgeführt sind, als Silhouette flach gegen den Himmel abgezeichnet, oder in sich zusammengerollt und in Verkürzungen aller Art gesehen. Dieselbe minutiöse Genauigkeit der Darstellung zeigt auf dem Nebenbilde die Mauer des Hintergrundes, die halb zerfallen, von Weinranken umsponnen ist. Darüber breiten ein Feigen- und ein Apfelbaum ihre Kronen. Jedes einzelne Blatt ist genau nach Licht und Schatten studirt, wie es in so exakter Schärfe nur noch auf dem Fresko der „Geburt Christi“ im Vorhof der S. Annunziata zu Florenz der Fall ist, wo dieses weitgehende Studium der Natur Vasaris Erstaunen erregte.[52])

Hatte der Künstler in der besprochenen Landschaft sein Können an einer aus unbeträchtlicher Ferne beobachteten Berggegend bewiesen, in der sich auf steiler Lehne ein Feld über das andre baut, so mochte er sich jetzt an die schwierigere Darstellung der weiten heimischen Arno-Ebene wagen. Bei dem nächsten Werke, dem Fresko der „Geburt Christi“ vom Jahre 1460 können wir den Namen unsres Künstlers: Alesso Baldovinetti mit Sicherheit aussprechen. Der Meister hatte eine wechselvolle Lehrzeit hinter sich: Als Goldschmied hatte er vermutlich begonnen, war dann zu Domenico Veneziano, dem Lichtmaler, in die Lehre gegangen[53]) und trat für kurze Zeit in die Werkstatt Fra Angelicos ein, dem er behilflich war bei Vollendung seines grossen Bilderzyklus für die Annunziata und dem er mannigfache Anregung verdankte. Aber es drängte ihn zu den Naturalisten Uccello und Castagno,[54]) und der freimütige Fra Angelico, der sich damals anschickte nach Rom zu gehen, hat gewis dem frischen Weltdrange seines

Schülers nicht widerraten. Auch mit dem jungen Piero della Francesca, dem Gehilfen Domenico Venezianos, mag er in Beziehung getreten sein. So schöpfte er Belehrungen aus allen Quellen, während eine ausgesprochene eigene Begabung ihn vor der Gefahr des Eklektizismus schützte.

„Er strengte sich an, all die Winzigkeiten nachzubilden, welche die Mutter Natur zu schaffen weiss." „Es machte ihm ungemeines Vergnügen, Landschaften nach der Natur zu zeichnen und zwar genau so, wie sie in Wirklichkeit sind. Daher sieht man auf seinen Gemälden Flüsse, Brücken, Pflanzen, Früchte, Wege, Felder, Städte, Schlösser, Sandhaufen und unzähliges Ähnliches."[55]) Diese Beschreibung Vasaris entspricht den uns erhaltenen Werken Baldovinettis und besonders seiner „Geburt Christi" in Florenz. Hier tritt die Umgebung mehr hervor, als es bisher üblich gewesen war. Die Figuren werden kleiner gebildet und im richtigen Verhältnis zur Szenerie; das ist bedeutsam, denn es zeigt den Versuch, die Figuren nicht vor, sondern in eine Landschaft zu setzten, einen Versuch, den gleichzeitig Piero della Francesca machte. Obwol das Werk ein grosses Fresko ist, führte Baldovinetti es doch mit der Genauigkeit eines Miniators aus, um auf diese Weise umfangreiches Zeugnis seines detailirten Naturstudiums abzulegen. Es ist charakteristisch, dass er im Einzelnen Alles beherrscht und den Forderungen der Perspektive vollauf genügt, dass er aber auch hier für den Übergang vom Vorder- zum Hintergrund in Verlegenheit ist. Er erhöht daher rechts künstlich den Schauplatz für die heilige Familie, sodass man in die Landschaft hinab sieht. Es ist nur eine geringe Erhebung, aber zugleich ist ein grösseres Gesichtsfeld gewonnen. Die Szenerie für die „Geburt Christi" ist ein zerfallenes Gemäuer, aus dessen Spalten Gräser und Blätter spriessen und an dem der Epheu kräftig emporrankt. Rechts an der Seite, wo die Wand des Hauses nach hinten umbiegt, füllt ein üppiger Granatbaum den Platz, während links von der Ruine ein Apfelbaum wächst, was Naturstudium betrifft, wol eine der grossartigsten Leistungen aller Zeiten. Seine Äste breiten sich rings aus und lassen allenthalben den blauen, leicht bewölkten Himmel durchscheinen. Und jedes einzelne Blatt verrät denselben gewissenhaften Fleiss eines unermüdlichen Einzelstudiums wie das andre. Dieses Eingehen in die Natur ist nur begreiflich in einer Zeit, der jede Erscheinung ein neues Problem ist, an dem die Schärfe des Auges und die Fähigkeit der Hand erprobt und geübt sein wollen. Zur Linken blickt man in das weite Arno-Thal. Vorn auf dem Rasen, der von einem gelben, grün umwucherten Felsen-

hang abgeschlossen wird, erhalten zwei Hirten bei ihrer Herde die Verkündigung der Geburt des Christkindes. Diese hoch aufgetürmten Felsen sollen ein gewisses Ebenmass der beiden Bildhälften herstellen, da ohne sie die Ferne links im Aufbau des Ganzen zu leicht gegen die schwere Szenerie rechts wirken würde. Von den Hirten aus schlängelt sich ein Pfad durch grüne Felder zu einer Brücke, die über einen Fluss führt, der sich wie ein weisses Band in Windungen durch die von keiner Erderhöhung gegliederte Ebene zieht. In gelblichem Ton gehalten, erstreckt sie sich weit in die Ferne, ein Feld grenzt an das andre, nur Gehölze, Bäume oder betürmte Gehöfte wechseln ab. Eine Bergkette, die in schräger Richtung nach links hinten verläuft, schliesst das weite Thal, etwa wie die Höhen, die von Florenz nach Prato und Pistoja hinaufziehen. Ein rundlicher Hügel, der dem vordersten Berg vorgelagert ist, leuchtet in kräftigem Grün, während die andren Höhen allmählig an Farbe verlieren und in einem hellen, gelblichen Staubton mit dem dunstiggrauen Himmel am Horizont in Eins verschwimmen.

Leider ist das Werk schlecht erhalten, da der Künstler bereits hier technische Neuerungen versucht hat, die sich nicht bewährt haben. Trotzdem könnte man noch jeden Pinselstrich, der die Gräser vorn hinsetzte, zählen. Diese peinlich genaue Naturwiedergabe erinnert an die Niederländer und hat auch dazu geführt, dies im Jahre 1460 entstandene Bild von dem später eingetroffenen Altarwerk des Hugo van der Goes in S. Maria Nuova für abhängig zu erklären.[56]) Abgesehen von der historischen Schwierigkeit verlangt das Fresko selbst nicht die Annahme einer direkten Beziehung zwischen der nordischen und florentinischen Kunst. Charakteristisch für die Felsenbildungen im Hintergrunde niederländischer Gemälde ist ihre phantastische Form. Der Kontrast zwischen der wissenschaftlich genauen Behandlung des Vordergrundes und diesen wolkenartigen Phantasie-Gebilden entfernter Gebirge ist auf niederländischen Werken fast immer zu finden und bezeichnend für die Psychologie des Naturgefühls jener Zeit. Wir werden bei andren Meistern der italienischen Landschaftsmalerei Änhnlichem begegnen. Hier aber ist davon nichts zu spüren. Alles ist nüchterne Wirklichkeit. Man wird sich darüber nach den oben gemachten Andeutungen nicht wundern: Sie ist die Antwort auf die unzähligen Fragen, die das ausgehende Trecento gestellt hatte. Das drängende Verlangen nach Wirklichkeit, nach genauer künstlerischer Fixirung dessen, was die tägliche Umgebung des Menschen bildet, das allmählig den

monumentalen Trecento-Stil gelöst hatte, findet jetzt endlich seine volle Befriedigung. Diese letzte Konsequenz musste gezogen werden, bevor man sich Andrem zuwenden durfte. Man musste das Gefühl der gesicherten Herrschaft über die Welt der Erscheinungen haben, bevor man wieder an höhere Aufgaben der Kunst, wie die Komposition, treten durfte. Dass eine solche Entwicklung sich nicht nur in den naturalistisch geschulten Kreisen, sondern auch in weiterem Umfang vollzog, bekunden die zu ihrer Zeit allgemein beliebten Dekorationsmalereien Benozzo Gozzolis.

Baldovinetti hat das landschaftliche Thema seiner „Geburt Christi" des Öfteren behandelt, jedesmal mit geringer Veränderung. So findet es sich auf der „Gürtelspende", dem Lünettenfresko der Sakristei von S. Niccolò zu Florenz. Das Bild, früher als das andre entstanden,[57]) ist noch in der alten Fresko-Manier ausgeführt und daher nicht so mit Einzelheiten überfüllt. Zu beiden Seiten ragen braune Felsen auf, aus Platten geschichtet, wie sie der Bruch aller Kalksteinarten zeigt. Bei der Verwandtschaft des künstlerischen Gegenstandes mit dem der „Bestattung Marias" ist es nicht ausgeschlossen, dass man in den beiden Felsen an den Seiten Nachklänge aus der symmetrischen Komposition des Trecento zu erkennen hat. Wahrscheinlicher aber ist, dass der Künstler durch die beiden Kulissen der Landschaft mehr Tiefe geben, sie mehr in den Hintergrund drängen wollte. Die Landschaft selbst ist ähnlich der andren, nur ist hier die charakteristische Linie des Monte Morello, die sich klar gegen den lichten Himmel abzeichnet, besonders wirkungsvoll.

Angebrachter als auf grossen Fresken, deren Wesen Monumentalität fordert, ist die miniaturhafte Naturschilderung auf Tafelbildern, besonders wenn sie eine Darstellung der Madonna geben, wie sie die Hausandacht forderte. Donatello und Fra Filippo Lippi hatten die Gottesmutter, wie sie hehr und unnahbar auf goldenem Throne inmitten der Engelschaaren in der Vorstellung des Trecento lebte, zur bürgerlichen Madonna gemacht, deren Wesen mütterliche Liebe ist und die teilnahmsvoll die Leiden anhört, die ihr in einsamen Gebeten anvertraut werden. Wie sinnig ist daher der Gedanke, den Angelico zuerst angeregt hatte, die Madonna draussen im Thale zu zeigen, das die Heimat dieses Volkes ist. Sie ist vom Himmel herunter gestiegen, sie lebt mitten unter ihnen. Wer glaubensvoll ist, der wandre hinaus, er wird sie finden auf dem Felde, das die Männer pflügen, an der Strasse, auf welcher der Zug der Reiter dahinsprengt. Es ist eine Vor-

stellung der Madonna, deren Gottfried Keller einmal so schön gedenkt: „Es war gewissermassen die Unruhe der Welt, von welcher sich die friedlichen Szenen des Vordergrundes abhoben."[58]),

Einer solchen Vorstellung des Göttlichen im rein Menschlichen entspricht auch Baldovinettis „Madonna mit dem Kinde", aus der Sammlung Duchâtel im Louvre, die früher mit Unrecht dem Piero della Francesca zugeschrieben wurde.[59]) Die Landschaft bekundet die gleiche Naturanschauung wie die der besprochenen Fresken. Sie ist, wie gewöhnlich, von hohem Standort aus gesehen, sodass man im Unklaren darüber bleibt, wo sich der Faltstuhl der Madonna befindet. Dieser Inkonsequenz der Realisten sind wir bereits öfter begegnet, und es scheint fast, als ob man sich ihrer nicht bewusst gewesen sei. Die Ausführung ist wieder von entzückender Feinheit, jeder Pinselstrich verrät den früheren Goldschmied. Der Phantasie eines Meisters der Kleinkunst ist auch der Felsen zur Linken entsprungen mit der eigentümlich konkaven Linie seines Profils. Die scharfe Silhouette der Madonnengruppe, die sich so klar vom Hintergrunde abhebt, dass man die Luft um sie herum zu empfinden meint, wäre beeinträchtigt worden, wenn dieser Felsen nicht etwas ausgeschnitten worden wäre, um so der Schulter- und Armlinie Marias Platz zu geben. Hinter diesem Berge, dessen Gipfel mit Buschwerk bedeckt ist, tritt ein Fluss in das Thal, der sich in Windungen durch die reich bebaute Ebene nach vorn zieht, hier zur Rechten umbiegt und in träger, buchtenreicher Strömung sich in die Tiefe wendet, wo er allmählig verschwindet. Mitten in der Ebene ragt ein einzelner Hügel auf, raumschaffend und zugleich die weite Fläche anmutig belebend. In den Bergen der Ferne, deren Umrisse sich hinter einander schieben, bereitet sich eine Art der Landschaftsdarstellung vor, die nicht mehr nur auf die grösstmögliche Tiefenausdehnung achtet, sondern bereits ein gewisses Gefühl für die Schönheit landschaftlicher Linien verrät, ein Gefühl, das bald das massgebende werden sollte.

Baldovinettis Hauptwerk, die Fresken im Chor von S. Trinità zu Florenz, sind für uns verloren, da die mühsäligen und langwierigen technischen Neuerungen ihren Untergang beschleunigt haben. Die spärlichen, neuerdings zu Tage geförderten Reste geben nur die Versicherung, dass sie auf alle unsere Fragen und Wünsche für immer werden stumm bleiben müssen. Gewis würden wir sonst hier, wo der Meister, nach Vasaris Bericht, zahlreiche Porträt-Gruppen einfügte[60]) Näheres über den Zusammenhang Ghirlandajos mit ihm erfahren. Der



Baldovinetti, Madonna.
Tafelbild im Louvre zu Paris.
Nach Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.

Verlust mag für die Kunst selbst nicht allzu schwer sein, denn Alesso Baldovinetti ist kein Meister ersten Ranges gewesen. Dagegen befähigte ihn seine Gründlichkeit zum Lehrer, und seine Versuche auf technischem Gebiete mussten junge Künstler locken, bei ihm zu lernen. So wurde seine Werkstatt in den Fünfziger und Sechziger Jahren ein Meister-Atelier, das in seiner historischen Stellung dem berühmteren des Andrea del Verrocchio vorangeht. Hier lernten unter Andren die beiden Brüder Pollajuoli, Verrocchio und Domenico Ghirlandajo. Durch diese bedeutungsvolle Lehrerschaft Baldovinettis wird die Verbindung hergestellt zwischen der ersten und zweiten Hälfte des Jahrhunderts, zwischen Uccello, Castagno, Domenico Veneziano und den Späteren, und es ist kein Zufall, dass aus der Schultradition dieser Problematiker Lionardo da Vinci hervorging, und dass gerade er den Abschluss ihrer theoretischen wie künstlerischen Versuche bildet. Diese kunsthistorische Stellung macht Baldovinetti grösser als seine künstlerische Begabung und Thätigkeit.

Nirgends besser als in den landschaftlichen Darstellungen lässt sich die Lehrerschaft Baldovinettis bei seinen Schülern verfolgen. Das Arnothal in seiner schier unendlichen Ausdehnung und mit dem Reichtum seiner Kultur ist das Thema, das hie und da wol abgewandelt, überall aber beibehalten wird. Die sorgfältige ziselirende Ausführung musste diesen Künstlern, die von Haus aus Goldschmiede waren, besonders sympathisch sein.[61])

Über das Verhältnis der beiden Brüder Pollajuoli und die Unterscheidung ihrer Werke ist hier nicht zu reden. Die Annahme,[62]) dass Antonio, der ältere und bedeutendere, die Entwürfe gemacht und sie dem Piero zur Ausführung überlassen habe, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Als das gemeinsame Werk Beider bezeichnet Vasari[63]) die Tafel mit den Heiligen Vinzenz, Jakob und Eustachius in S. Miniato, jetzt in den Uffizien. Die drei Gestalten stehen auf einem Altan, der nach hinten gegen die Tiefe durch Säulchen und dazwischen gespanntes Strickwerk aus Bronze geschlossen wird, wie es sich ähnlich am Grabmal Piero und Giovanni Medicis von Verrocchio in S. Lorenzo zu Florenz findet. Der Mittelgrund der Landschaft fehlt demnach, und es erschliesst sich dem Blick unmittelbar die Ferne mit dem buchtenreichen Fluss, der vorn über ein Wehr schäumt. Wie für Baldovinettis Landschaften die einförmige Ebene mit dem Höhenzug zur Seite charakteristisch ist, so wiederholen die Pollajuoli gern in ihren panoramenartigen Naturausschnitten diese

Stromschnelle. An den Ufern stehen Büsche und Bäume einzeln und in Gruppen und spiegeln sich gebrochen in der ziehenden Flut. Dies Motiv fehlte noch bei Baldovinetti, der nur das Geschlängel des Flusslaufes für die Linienperspektive verwandte. Es ist auch malerischer als die etwas starre Spiegelung in den Bildern Piero della Francescas. Bekannt dagegen ist uns die Brücke, die Bezeichnung der Felder und Bäume und eine kleine Staffage-Gruppe, wie der Bauer mit dem Esel. Auffallend ist der Fortschritt im Malerischen: Die Landschaft zeigt einen braun-grünen Gesammtton, der fast ins Bronzefarbene übergeht. Diese koloristische Geschlossenheit giebt der an Details so reichen Landschaft einheitliches und organisches Leben. Es vollzieht sich also auch in der florentischen Kunst eine Entwicklung analog den malerischen Absichten Piero della Francescas.

Durch einen satten, leuchtenden, der Farbenstärke des ganzen Bildes entsprechenden Gesammtton ist auch die Landschaft auf der „Verkündigung" im berliner Museum ausgezeichnet. Aus dem Doppelfenster eines fürstlichen Prunkgemaches blickt man hinaus auf Florenz und seine liebliche Umgebung. Der Augenpunkt liegt wieder hoch, um in dem kleinen Fensterausschnitt die Fülle der landschaftlichen Existenz behaglich ausbreiten zu können. Im Vordergrund senkt sich ein von Reitern munter belebter Weg zu Thal. Es ist die Strasse von Fiesole, die zur Porta S. Gallo führt, die Strasse, die der Florentiner an hohen Feiertagen fröhlich wandelte, wenn in Fiesole ein geistliches Schauspiel aufgeführt ward oder die Jugend Verlangen nach Tanz und Schabernack trug. Es ist die klassische Stätte florentiner Novellistik, und Boccaccio und Sacchetti haben sie mit jenem Zauber von Witz und Phantasie umwoben, die für uns der Inbegriff florentinischen Wesens geworden sind. Das Land vorn dunkelgrün, wird weiterhin goldbraun, und die Stadt, überragt von ihren drei National-Heiligtümern: der Domkuppel Brunelleschis, dem „Campanile di Giotto" und dem Palast der Signoria mit ihrem schlanken Turm, hebt sich hell schimmernd ab gegen den dunkelgrünen Hügel von Bellosguardo. In lichtem Grüngrau erstreckt sich das Thal in die Tiefe, begleitet von den braungrünen, allmählig abblassenden Höhen. Die Farbenübergänge geschehen langsam und äusserst fein. Von ähnlicher Leuchtkraft ist das Stückchen Landschaft, das aus dem Fenster eines Nebenraumes rechts sichtbar wird. In hellstem Licht blitzen die weissen Vignen und Villen aus dem Braun-Grün des Landes hervor, jedes Detail lebensprühend und zu wohligem Besuche ladend.



Pollajuoli, Martyrium des heiligen Sebastian.
Tafelgemälde in der National-Gallery zu London.
Nach Originalphotographie von Hanfstaengl.

Das Meisterwerk der Pollajuoli, besonders im Landschaftlichen, ist das von Vasari hoch gerühmte *„Martyrium des heiligen Sebastian“ in der londoner National-Gallery.[64]) Das Bild hat Hochformat und dazu hohen Augenpunkt, sodass man in der weiten Landschaft die Fülle der eingestreuten Motive gut überblicken kann. Die Überleitung zum Hintergrund zeigt das bekannte Notmittel, hier aber in glücklicherer Ausführung, indem auf der nach hinten gesenkten Hügellehne Gruppen von Reitern hinabsprengen, denen andre bereits vorausgekommen sind und sich unten im Thal am flachen Ufer in fröhlichem Wettlauf üben. So wird das Auge spielend in die Tiefe geleitet. Als weiteres perspektivisches Hilfsmittel dient rechts ein schroffer Felsen, dem auf der linken Seite die Ruine eines antiken Triumphbogens entspricht. Derartige seitlich den Ausblick in die Ferne umrahmende Kulissen kamen schon auf den Fresken Baldovinettis vor, bereiten aber in ihrer Vervollkommnung hier den späteren „komponirenden“ Landschaftsstil vor. Die Ferne selbst enthält alle Motive, die wir schon aus andren Bildern der Pollajuoli kennen: Den Fluss mit seinem Wehr, die sich in ihm spiegelnden Baumgruppen, die Brücke, eine Stadt in der Ferne, vor Allem aber das wunderbare Spiel der in einander verflochtenen Linien der fernen Höhenzüge, jener feierliche Rhythmus von Hebungen und Senkungen, der der florentinischen Landschaft in gewissen Momenten pathetische Grösse verleiht, und der das Auge des Nordländers allmählig vorbereitet und erzieht auf die Schönheit der Linien der klassischen Länder Unteritaliens, Siziliens und Griechenlands.

Über den Reichtum der Motive, die aus dem gegebenen Thema zu schöpfen waren und in diesem Bilde dargestellt sind, ist kein Quattrocentist hinausgegangen. Hier bedurfte es keiner Hilfe der Phantasie mehr, hier sah man sein Heimatland wie in einem Spiegel, und die Künstler durften sich mit Stolz sagen, sie beherrschten die Formensprache der Landschaft. Aber der künstlerische Ehrgeiz der Pollajuoli begnügte sich hiermit, und die andren uns erhaltenen Landschaften zeigen nur Ausschnitte aus diesem grossen Werk. So sagt uns der Hintergrund der „Reise des Tobias“ in Turin nichts Neues. Der Übergang vom Vorder- zum Hintergrund fehlt ganz, und auch für die seitlichen Kulissen blieb kein Platz. Aber unbekümmert um derartige kompositionelle Fragen breiten die Meister mit miniaturhafter Sorgfalt die denkbar grösste Fülle des Darstellbaren aus, und es ist erstaunlich, welche Lebenswahrheit alle diese Landschaften auszeichnet, die doch

immer nur in den Zwischenräumen der einzelnen Figuren sichtbar werden. Das turiner Bild zeigt neben seiner feinen Detailirung noch einen Fortschritt über die Kunst Baldovinettis: Es ist der bräunliche Grundton, auf den die ganze Landschaft gestimmt ist.[65]) Die Ferne aber schimmert in jenem geheimnisvollen Zwielicht, das später in den Werken Lionardos da Vinci sich zu unsagbarem Stimmungsgehalt steigert.

Durch einen ähnlichen braunen Gesammtton erhält die Landschaft auf dem allgemein dem Antonio Pollajuolo zugeschriebenen Bildchen der Uffizien „Herkules' Kampf mit der Schlange" einen koloristischen Reiz. Der dunkelbraune Vordergrund fällt unmittelbar hinter den Figuren ab zur Tiefe. Diese hier durchaus unmotivirte Senkung zeigt, wie die gewohnte Vermeidung des Mittelgrundes zur sinnlosen Phrase wurde. Die Präzision der Ausführung ist musterhaft, aber im Grunde wirkt diese Landschaft nur noch als koloristisches Ganzes auf uns. Diese braungrünen und warmgoldenen Töne erhalten durch das Blau des Flusses und des Himmels eine farbig angenehme Unterbrechung; und wieder schweift unser Sinn in die Zukunft zu dem Helldunkel Lionardos.[66])

Hatten uns die Landschaften der beiden Pollajuoli, was weiteste Raumbildung, Schärfe der Detailirung und koloristische Gesammtwirkung betrifft, bis an die Schwelle der Vollendung geführt, so offenbart die Kunst eines andren Baldovinetti-Schülers ähnliches Streben, Andrea del Verrocchios.[67]) Auch er begann seine Laufbahn als Goldschmied, und als Bildhauer schuf er Werke, die zu den unvergänglichen Ruhmesthaten der italienischen Renaissance gehören. Auch Gemälde von seiner Hand sind uns erhalten, und es kann uns nicht wundern, wenn wir sehen, wie er die ziselirende Einzelausführung seiner Bilder unter die höhere Einheit eines farbigen Ganzen zu zwingen trachtete: Er, der allseitige Künstler, der Musiker, Mathematiker, Gelehrte, er, der Lehrer des Universalgenies Lionardo, der alle Gaben gemeinsam zu entfalten strebte, der die Schönheit der Teile nur in der Harmonie des Ganzen suchte, musste seiner Natur nach auch die Landschaft in das Bereich seiner Studien ziehen und ihr in seinen Gemälden eine Gestalt geben, von der wir erwarten dürfen, sie gehe hinaus über eine photographieartig getreue Wiedergabe der Einzelheiten und nähere sich einem grösseren, freieren Stil.

Ein frühes Werk Verrocchios[68]) und eine der schönsten Schöpfungen des Quattrocento[69]) ist die „Reise des Tobias mit den drei Erzengeln"

in der florentiner Akademie, fälschlich dort dem Botticelli zugewiesen. Die Landschaft behandelt das Thema, das allen Künstlern dieses Kreises geläufig ist, das Thal des Arno. Aber die malerische Auffassung ist neu. Hatten die Pollajuoli stets einen braunen Grundton bevorzugt, so finden wir ihn hier graublau, und zwar unter dem Eindruck einer bestimmten Tageszeit, wie wir sehen werden. Mit elastischen Schritten wandeln die vier wundervollen jugendlichen Gestalten einem leichten Winde entgegen, der ihre Gewänder kräuselt und flattern lässt, auf hohem Felsengrat, der hinter ihnen jäh zur Tiefe abfällt. Wegekraut und Disteln entspriessen dem harten grauen Boden. Ein Kontrast zwischen der Farbe des vorderen Felsens und der Ferne ist absichtlich vermieden, um die Lokalfarben zu unterdrücken. In hellem Graugrün schimmert das Thal, in das wir hinabblicken, und zwischen dunkleren Bäumen und Büschen zieht ein Fluss seine Windungen mit seinen sandigen Ufern, deren feines gelbliches Rosa sich angenehm dem Grundton des Bildes verbindet. In weichen Formen begleitet eine Bergkette das Thal in die Ferne. Anfangs dunkler, fast braun, blasst sie allmählig in Graugrün ab, während ein feines, warmes, fast rötliches Licht die Gipfel umspielt. Der Himmel ist von leichtem, streifigem Nebelflor umzogen. Es ist frühester Morgen; die Sonne steht noch hinter den Bergen, und das sanfte Rot erbleicht. Bald wird der Himmel durch das Grau der morgendlichen Nebel blauen.

Hier bereits ist Verrocchio von einer allgemeinen, einheitlichen Farbenvorstellung ausgegangen, ein ächter Landschaftsmaler. Da dies ein Bild seiner Frühzeit ist und obendrein nur Temperabehandlung zeigt, so ist zu erwarten, dass er später und bei näherer Bekanntschaft mit der Ölmalerei diesen Problemen des Malerischen in der Landschaft die gleiche Aufmerksamkeit geschenkt haben werde. Mit Ausnahme der „Taufe Christi“ in der Akademie zu Florenz zeigen aber die wenigen, ihm zugeschriebenen Bilder eine gleichgiltige Behandlung des Hintergrundes. Die „Taufe Christi“ aber hat Schicksale erlebt, die den Anteil Verrocchios an dieser ausserordentlichen Landschaftsdarstellung ins Unbestimmte zu verdunkeln drohen.[70]) Unzweifelhaft entstammt die Anlage des ganzen Bildes der Phantasie Verrocchios. Die zur Gewohnheit gewordene Vermeidung des Mittelgrundes wurde hier durch den Gegenstand verboten. An Vorbilder konnte Verrocchio nicht anknüpfen, wenn er nicht die seit Jahrhunderten traditionelle Szenerie beibehalten wollte. Also war er auf seine Phantasie und Naturbeobachtung ange-



Verrocchio, Tobias mit den drei Erzengeln.
Ausschnitt aus dem Tafelgemälde in der Akademie zu Florenz.
Nach Originalphotographie von Alinari.

wiesen. Nicht mitten in den Jordanfluss oder in eine seiner Buchten verlegt er den Vorgang, sondern in eine einsame Waldschlucht, fern vom Wege der Andren. Hier, am Rande der Wildnis, die dem asketischen Täufer zur Herberge ward, wo sich der Blick ins weite Jordanthal öffnet und das Auge in der Ferne der Landstrasse folgt, die zu den Städten der Menschen führt, an der Grenze zwischen Welt und Einsamkeit, vollzieht sich die Begegnung zwischen dem Prediger der Wüste und dem Heiland, dessen Mission draussen in der weiten, menschenvollen Welt erfüllt werden soll.

Eine Welle seines wasserreichen Laufes entsendet der Jordan als kleinen Wasserfall nach vorn, wo sich die Flut zwischen Felsen und Geröll staut. Zackiges Felsengewirr schiebt sich zwischen den Engeln von links herein, so dass der Blick über den Mittelgrund keine Aufklärung erhält. Aber das Motiv an sich ist neu und reizvoll. Die Felswand rechts besteht aus einzelnen Blöcken und Platten, die über einander geschichtet und Stück für Stück nach der Natur gezeichnet sind, offenbar in Steinbrüchen. Die Palme links und der Tannenwald auf der Höhe rechts sind metallisch scharf und in streng perspektivischer Untersicht aufgefasst. Die mineralogische und botanische Genauigkeit dieses Künstlers ist es, die im Schüler Lionardo den Naturforscher anregte. Ebenso ist das tiefe Blau der Flut vorn mit dem weissen Schaum und den dunklen Flecken im fliessenden Wasser der Natur abgelauscht. In dem Thal, das sich rechts im Hintergrund öffnet, zieht eine Landstrasse in gerader Richtung durch Wälder und Wiesen in die Tiefe. Ihren Abschluss bilden helle Berge und Felsen, deren Zacken weiss herüber leuchten. Diese Art der Landschaft, deren Wesen grösstmögliche Tiefenausdehnung ist, und deren Charakter noch zumeist durch Linien bestimmt wird, verrät deutlich den Geist Verrocchios und seiner Zeit. Bis hierher haben wir wol eigenhändige Arbeit des Meisters vor uns.

Anders verhält es sich mit der in geheimnisvollem Zwielicht schimmernden Landschaft zur Linken. Noch vermag man bei näherem Zusehen die allgemeinen Formen dieses Felsenthales zu erkennen: Zwischen bebuschten hügeligen Ufern gleitet der breite Strom hervor aus der bergigen Ferne, wo eine runde Kuppe sich hinter die andre schiebt und eine feine Wellenlinie den Horizont bezeichnet. So war einst diese Landschaft und entsprach ihrem Geschwister zur Rechten. Sie hatte es an perspektivischer Tiefe mit diesem aufgenommen, und

das Auge des Beschauers konnte gewis einst mit Entzücken auf manchem Einzelnen verweilen. Aber diese Landschaft ist verändert worden, sie hat ihren ursprünglichen Charakter verloren, und ihre Formen belebt



Verrocchio, Taufe Christi. Tafelgemälde in der Akademie zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

ein fremder Geist, dessen Phantasie Stimmungen und Empfindungen Ausdruck verleiht, die nie zuvor eines Menschen Brust erfüllten. Lionardo da Vinci hat hier das Werk des Meisters übermalt, ebenso wie

er den Engel zur Linken dem unvollendeten Bilde Verrocchios hinzufügte und den Körper Christi mit leichtem Pinsel überging. Den blauen Ton des Wassers vorn nahm er auf und machte ihn zum Grundton dieser Landschaft. Den Mittelgrund erfüllen Felsen und Bäume, hinter deren warmem, braunem, dämmerigem Gewirr der Fluss seine dunklen Fluten führt. Streiflichter blitzen über die glatte Fläche, die in der Ferne blau aufleuchtet. Nadelförmige, jähe Felszacken tauchen aus dem Dunkel der Tiefe hervor, wo sie ein flimmerndes Licht zu momentanem Leben erweckt. Aber schwer und trübe steigen Dünste empor, und der Reiz dieser phantastischen Formen versinkt in den Schleiern, mit denen die Atmosphäre sie umwebt. Dieser ungreifbare Zauber von Farben und Lichtern, dies unentwirrbare Helldunkel macht die Landschaft zur Linken so schön und deutet bereits auf die genialen Landschaftsphantasien der späteren Zeit Lionardos. Hier ist inneres Leben, Stimmung und eine poetische, höhere Wahrheit, als sie Verrocchio seiner Landschaft rechts zu geben vermochte. Sein Schönheitsideal ist gewissermassen ein gegenständliches, ein konkreteres, eine Freude des Auges am sinnlichen Anschauen, während Lionardo alle diese Dinge beseelt mit seiner Seele und sie verklärt durch den Lebensatem des eigenen Wesens. Lionardo tritt mit seiner Persönlichkeit ein, wo Verrocchio prüfend und sorgsam das Geschaute nachbildet. Der Unterschied ist nicht der zweier Menschen unter einander, sondern der zweier Zeitalter.

Aber diese von Lionardo übermalte Landschaft führt zu Fragen, die über unser gegenwärtiges Interesse hinausgehen. Die ersten Schöpfungen dieses jungen Gehilfen weisen bereits alle Merkmale einer neuen Kunstepoche auf, und es wäre ungerecht, wollte man über ihnen die Verdienste des älteren Meisters verkennen. In der That bilden sie die unerlässliche Vorstufe für die grosse und freiere Anschauung Lionardos. Deutlich spricht aus den beiden Naturdarstellungen Verrocchios, auf der „Reise des Tobias“ und der „Taufe Christi“, das Bestreben, die Landschaft trotz aller Mannigfaltigkeit der Motive in sich einheitlich zu gestalten durch den Ton. Das hat er gemein mit den Pollajuoli. Man sucht Figuren und Umgebung mit einander in Einklang zu bringen und nähert sich auf diese Weise einer Stimmungsmalerei, d. h. jeder kleinste Teil des Bildes tritt in den Dienst der Grundidee des Künstlers, und es ist nichts auf der ganzen Fläche, das nicht in tiefer, harmonischer Beziehung zum Ganzen stünde, wie jeder Ton eines einzelnen Instrumentes zum Vollklang des Orchesters. Dies Verlangen nach der

Zusammenfassung aller Details, nachdem man die Form der einzelnen Erscheinung beherrschte, ist die Vorbereitung auf einen grossen Stil. Ohne es selbst zu erkennen oder zu vermuten, trug man in sich die Sehnsucht zur Rückkehr zum grossen Stil Giottos und Masaccios. Und wieder zeigt sich das glückliche Schicksal dieser Kunstentwicklung, das bisher überall gewaltet hatte. Es scheint, als habe es mit weiser Voraussicht die Wege zur Vollendung gewiesen und selbst in Geistern untergeordneter Begabung das Grosse und Heilsame gewirkt: Aus dem hier bezeichneten Kreise ging Domenico Ghirlandajo hervor, der grosse Freskenmaler, der Vorläufer der Hochrenaissance, der Lehrer Michelangelos.

Mit klaren Worten bezeichnet Jacob Burckhardt Ghirlandajos kunstgeschichtliche Stellung: „Er gebietet dem sich schon in seine eigenen Konsequenzen verlierenden Realismus Einhalt, im Namen des ewigen Bestandteiles der Kunst.“ [71]) Mit der Kunst Ghirlandajos, vielleicht der populärsten ihrer Zeit, vollzieht sich eine bemerkenswerte Wandlung in den ästhetischen Anschauungen des Quattrocento. Fussend auf den ersten Regungen des Realismus im Trecento hatte sich die Kunst, wie wir sahen, aufgelöst in eine Reihe von Einzelstudien. Die ganze Bildfläche war allmählig zu einer Bedeutung von durchaus gleichem qualitiven Werte geworden, und die Wölkchen in der obersten Ecke des Bildes wurden mit derselben Sorgfalt beobachtet und wiedergegeben wie die einzelnen Runzeln eines Gesichtes. Seine theoretische Forderung von Fülle und Mannigfaltigkeit in einem Gemälde schliesst L. B. Alberti mit der für Künstler und Publikum jener Zeit gleich charakteristischen Bemerkung: „Sicherlich wird die Reichhaltigkeit des Malers sich viele Anerkennung erwerben, wenn der Beschauer im aufmerksamen Betrachten all der vorgeführten Dinge lange Zeit verweilt.“ [72]) Jeder Teil der Bildfläche sollte vom Ingenium des Künstlers d. h. von seiner scharfen Beobachtungsgabe und seinem handwerklichen Fleiss zeugen. Etwas Intimes, aber auch etwas Kleinbürgerliches hatte dieser Kunstepoche angehaftet. Im Unterschied zu diesen Meistern, die mit Ausnahme Baldovinettis zumeist Tafelmaler waren, geht Ghirlandajo als Freskomaler auf grosse Wirkungen aus. In der Freskokunst suchte er seine Grösse, und nur aus ihr erklärt sich sein Stil. Mit Leichtigkeit setzt er sich oft über die Details fort. Er weiss, dass das gelöste Probleme sind. Das feine Gefühl für koloristische Gesammtwirkungen, das in jenen Meistern zur Einheit in einem höheren Sinne drängte, die in

Lionardos Helldunkel ihre Vollendung feiern sollte, beseelte den Freskomaler Ghirlandajo keineswegs. Ihm kam es auf die Ausbildung eines monumentalen, dekorativen Stils an. So trug er bei zur Vorbereitung der Kunst und des Publikums auf das Cinquecento. Aber der Einklang zwischen grosser Formenauffassung und grosser Empfindung fehlt noch. Das äussert sich in Ghirlandajos Landschaftsdarstellungen oft in störender Weise. Wol geht durch seine Hintergrundsdispositionen ein grosser Zug, der das Einzelne dem Ganzen unterordnet, aber er vermag noch nicht ein Einzelnes hervorzuheben und es zu beseelen, z. B. einen Baum oder irgend ein Motiv. Er ist eine nüchtern angelegte Natur und fragt den Dingen nur ihre äussere Erscheinungsform ab, nicht ihr Wesen. In der Porträtirung aller Berühmtheiten seiner Zeit suchte er seinen Ruhm. In den Hintergründen seiner Gemälde zeigte er wol einmal seinen freudig erstaunenden Mitbürgern die Piazza della Signoria mit ihrer grossen Loggia oder den Platz und die Brücke bei S. Trinità oder die Inseln von Venedig; aber der unmittelbare Anblick der freien, unbeschnittenen Natur sagte ihm nichts.

Auch Ghirlandajo war ein Schüler Baldovinettis,[73]) aber er war es nicht ausschliesslich, sondern lernte von den zeitgenössischen Meistern, wo er konnte, besonders auch von Verrocchio, in dessen Werkstatt damals wol jeder junge Künstler einmal eingetreten ist. Fand doch die Universalität des wunderbaren Mannes im Kreise seiner begabten Schüler einen Wiederhall, der eine herrliche Zukunft der Kunst verhiess. Von grösster Bedeutung aber wurde Ghirlandajos Studium der Bardi- und Peruzzi-Kapelle in S. Croce und der der Brancacci im Carmine. Hier vor den Werken Giottos und Masaccios erfuhr er, was grosser Stil sei: Hervorhebung des dargestellten Momentes durch klare Komposition der Massen und der Teile. Mit diesem altflorentinischen Erbe trat er auf den Ruf des Papstes hin in der Cappella Sistina den Wettkampf mit den bewährtesten Meistern an und trug den Sieg über sie davon, den ihm höchstens Perugino mit ähnlichen Vorzügen bestreiten konnte. Die grossartige Raumkunst giebt der „Berufung des Petrus und Andreas zu Aposteln“ ihren Wert und ihre Übersichtlichkeit trotz der Massen von Statisten. Die vielköpfige Menge der Zuschauer und Porträtfiguren ist auf die beiden Seiten verteilt, während auf der freigebliebenen Bühnenmitte die imposante Gestalt Christi zu beherrschender Geltung kommt. Dieser Anordnung der Gruppen entspricht in grossen Zügen die in sich vielgegliederte Landschaft: Symmetrisch ragen zu beiden Seiten steile

Felsen auf, wie wir sie aus den Werken der Früheren kennen, aber hier zu breiten Steinmassen vereinfacht, die von laubreichem Wald dunkel gekrönt werden. Sie haben ihren Einzelwert verloren, den sie bei den Pollajuoli und Verrocchio beanspruchten, und dienen nur als grosse Hintergrundskulissen für die Seitengruppen, sodass sie mit diesen gemeinsam als Pfeiler des Gesammtaufbaus des Gemäldes erscheinen, eine ächt florentinische Komposition. Die Mitte der Landschaft nimmt ein breites Thal ein mit dem sich weit in die Tiefe erstreckenden See.



Domenico Ghirlandajo, Apostelberufung.
Fresko in der Sixtinischen Kapelle zu Rom. Nach Originalphotographie von Anderson.

Das in leichten Wellen sich regende Wasser übernimmt die perspektivische Leitung vom Vorder- zum Hintergrund. Der schwierige Mittelgrund ist nicht vermieden, sondern zum Schauplatz der dem Hauptmoment der Darstellung vorhergegangenen Szenen gemacht. Ghirlandajo betont des Öfteren in seinen Werken den epischen Charakter der florentinischen Kunst, indem er in dem Mittelgrund einzelne Vorgänge anbringt, die wie Funken von der grossen Handlung versprengt sind. Die Berge, die den See einschliessen, sollen nicht durch das kunstvoll verschlungene

Spiel ihrer Linien auffallen, sondern den Blick in die Tiefe leiten, wie etwa die Pfeiler in einer Kirche. Daher wählt Ghirlandajo gern die einfachen schroffen Formen einer oben abgestumpften Kegelpyramide. Im Hintergrund dieser Landschaft wird der Blick nicht durch ein schönes Gebirgsprofil abgelenkt, sondern der weite Raum als solcher soll wirken, um so die Gestalt des Einen vorn noch mehr hervorzuheben. Diese Szenerie wirkt in die Ferne durch die einfachsten Mittel des monumentalen Stils: Symmetrie der Linien und der Beleuchtung in grossen Massen. In dieser Landschaft ist alles enthalten, was Ghirlandajo über die Natur zu sagen hatte. Kaum hat er dies Jugendwerk später wieder erreicht, übertroffen hat er es nie.

Prüft man die einzelnen Züge der Landschaft auf ihre Naturmotive hin, so findet man mit Erstaunen, dass auch nicht ein Teil unmittelbares Studium nach Bergen, Seeen, Bäumen oder Felsen verrät. Es ist die Summe mannigfacher Überlieferungen, durch geschickte Anordnung zu neuer Einheit verbunden. Selbst die spitzige Form der Berge des Hintergrundes, die Ghirlandajos Erfindung zu sein schien, und die von den Schülern des Meisters mit biederer Treue immer und immer kopirt wurde, ist weiter nichts als eine plumpe Wiederholung der phantastischen Felszacken, die wir auf Verrocchios „Taufe Christi“ als Übermalung und Zuthat Lionardos da Vinci erkannten, und die bereits auf seinem Jugendwerk, der „Verkündigung“ in den Uffizien, vorkommt.

Nach Florenz zurückgekehrt, erhielt Ghirlandajo den Auftrag, die Familienkapelle der Sassetti in S. Trinità mit Szenen aus dem Leben des hl. Franz auszumalen. Über dem Eingangsbogen zur Kapelle brachte er die „Verkündigung der tiburtinischen Sibylle an Augustus“ an: Die Figuren stehen auf einem Altan, wie wir es aus den Werken andrer Meister kennen, sodass der Blick hinabschweift in die Landschaft, wo er an seinen Bauten das kaiserliche Rom erkennt. Dahinter dehnt sich die weite Campagna mit dem Lauf des Tiber. Sie ist in grossen Linien aufgefasst, aber langweilig: Ghirlandajo war nicht der Künstler, dem Pathos der römischen Landschaft gerecht zu werden. Gleichfalls mit einfachen Linien begnügt er sich im Hintergrund der „Lossagung des hl. Franz von seinem Vater“. Eine weite Fläche dehnt sich hinter den Figuren aus mit einer Stadt und einiger landschaftlicher Dekoration in der Ferne. Eine derartige Anordnung der Szenerie war üblich bei Vorgängen, die in Lünettenfeldern dargestellt wurden, damit nicht fremde Linien den Aufbau der vorderen Gruppen störten.

Die Frage, ob Ghirlandajo ein ächter Landschaftsmaler gewesen sei, muss die Darstellung der Handlung erweisen, die mehr als jede andre eine breite Naturschilderung nicht nur zuliess, sondern geradezu forderte, der „Stigmatisation".[74]) Die Frage wird durch das Fresko in S. Trinità unbedingt verneint. Die Auffassung des Vorganges ist die übliche, die Darstellung aber weihelos, weil der Künstler dem Gegenstand nicht gewachsen war und offenbar den Glauben an die Wunder und Geheimnisse, die er zu schildern genötigt war, längst verloren hatte. Die umfangreiche Landschaft hat er nicht zum Stimmungsfaktor zu erheben vermocht und weder den Beweis eines eingehenden originalen Naturstudiums noch einer reichen Phantasie gegeben. Der Vordergrund senkt sich allmählig in breiten Schatten- und Lichtzonen zur Tiefe, wo rechts aus einem Gebirgsthal an einer Stadt vorbei ein breiter Fluss zieht, in welchen Reiter ihre Pferde zur Tränke geführt haben, während weiterhin am Ufer und vor der Stadt Staffagefigürchen die gleichgiltigsten Szenen des Alltagslebens schildern. Hat der Künstler uns rechts in einen Hintergrund blicken lassen, der ebenso passend oder unpassend jedem andren Vorgang als Folie gedient haben könnte, so äussert er sich auf der linken Seite als historisch gebildeter Realist: Jäh und unvermittelt steigt der mächtige Felsenstock des Verna aus dem Boden wie ein riesiger Säulenstumpf. Schroff fallen seine Wände nach allen Seiten ab, nur einem schmalen Pfade zwischen spitzen Klippen den Zugang gestattend zu den Gebäuden des Klosters, die sich auf seiner waldigen Höhe zeigen. Weiter zur Linken erblickt man die Felsenhöhle, in welcher der Heilige gewohnt haben soll, und deren Zugang an schwindelerregender Stelle ein sorgliches Geländer schützt. Mit einer einfachen Felsenszenerie wollte sich Ghirlandajo nicht begnügen, sondern die Pilger, die einmal zu der geweihten Stätte gewallfahrtet waren, überraschen mit einer Wiedergabe jener unvergleichlich grossartigen Natur. Eine alte Sage erzählt, dass der Felsen von La Verna beim Tode Christi bis in sein Innerstes geborsten sei;[75]) und in der That gehört der Anblick dieses gewaltigen Kalkstein-Monolithes, wie er mit seinen Zacken aus dem schönlinigen Berglande des Casentino jäh zum Himmel aufstrebt, zu den unvergesslichsten Naturwundern Italiens und man begreift, wie bei dem im Süden nur zu seltenen sonoren Klang des Waldesrauschens die Phantasie des Volkes sich belebte mit wunderbaren Ahnungen. Aber Ghirlandajo kannte die Stätte nicht aus eigener Anschauung und war auf mündliche Beschreibungen angewiesen. Hätte

er der Schule Verrocchios Anregungen zu geologischen Studien entnommen, wie es Lionardo gethan, so würde er nicht ein in sich so unorganisches Gebilde geschaffen haben wie diesen Felsblock; sondern seine Phantasie würde ähnliche, ihm aus der Natur bekannte Vorbilder, wie etwa die schroffen Felsen von Orvieto umzugestalten vermocht haben.

Dieser Mangel des Sinnes für den Organismus der Natur wird aber in noch helleres Licht gerückt durch die Thatsache, dass Ghirlandajo diese ganze Schilderung des Verna dem Relief der „Stigmatisation" an der Kanzel von S. Croce, dem Marmorwerk Benedettos da Majano, entlehnt[76]) und obendrein die Entlehnung vergröbert und verdorben hat. Auch Benedetto scheint das Felsenkloster nicht aus eigener Anschauung gekannt zu haben, sondern auf das Spiel seiner Phantasie angewiesen gewesen zu sein. Aber um wieviel natürlicher wächst hier gleichsam das Riff aus der Umgebung hervor, und wie müht sich der Bildhauer, um mit Bohrer und Raspel den Tannenwald darzustellen, während Ghirlandajo oder sein ausführender Gehilfe sich mit summarischer Behandlung begnügt. So macht die ganze Landschaft des umfangreichen Freskos einen gesucht bizarren Eindruck. Trotzdem hätte er dem Ganzen noch eine gewisse Geschlossenheit und Stimmung verleihen können, wenn er dem mächtigen Baum, der im Mittelgrund aufragt eine individuelle Gestalt gegeben und ihn zur Bedeutung eines herrschenden Motivs erhoben hätte. Aber dieser Baum ist ebenso langweilig und dekorativ aufgefasst wie der Felsen hinten unorganisch.

Dies Versagen der Landschaftsphantasie bei einem Gegenstand, dessen Wert nicht in einer grossen Linienkomposition liegen konnte, sondern in der Fülle seelischer Empfindungen, ist für Ghirlandajos ganze Kunst bezeichnend. Er ist Dekorationsmaler grossen Stils, und was er im Einzelnen nicht zu beleben vermag, das nötigt uns im Rahmen des Gesammtwerkes Bewunderung ab. Legen wir daher den Massstab kompositionellen Wertes an die Landschaften auf dem Hauptwerk des Meisters, dem grossen Freskenschmuck des Chores von S. M. Novella zu Florenz, so wird das Urteil ein wesentlich günstigeres sein. Da landschaftliche Darstellungen hier zumeist in den oberen Reihen des Riesenwerkes vorkommen, diese aber unter Beihilfe zahlreicher Gehilfen ausgeführt sind, so wird man nur auf die Hintergrundsdisposition im Grossen Wert legen dürfen; nur in ihr haben wir die künstlerische Absicht des Meisters zu erkennen. Einfache, grosse Linien beherrschen

diese Szenerien, doch genügen sie der Raumillusion. Das Motiv der sich symmetrisch zur Mitte senkenden Hügelprofile, das dem Fresko der sixtinischen Kapelle eine so würdige Haltung verlieh, kehrt ähnlich hier wieder auf der „Anbetung der Könige“ und auf der „Himmelfahrt Mariä“. Ergiebt sich die Führung der Hintergrundslinien bei konzentrischen Gruppirungen von selbst, so entsteht bei der Notwendigkeit, etwa zwei Figuren als Hauptpersonen zu betonen, eine grössere Schwierigkeit. Hier liegt die Bedeutung Ghirlandajos für das Landschaftliche. Auf der „Predigt des Johannes“ galt es, die Gestalt des Täufers hervorzuheben und zugleich dem herabwandelnden Christus ein gewisses Schwergewicht der Komposition zuzuwenden. In der Mitte eines Kreises von Zuhörern, die sich am Abhang eines Berges niedergelassen haben, steht der Prediger auf einem Felsblock. Die Höhe, die sich von links herabsenkt, ermöglicht auf der rechten Hälfte den Blick auf ein bewohntes Thal und eine Hügelreihe am Horizont. Den zwei stehenden Figuren rechts, die sich wirkungsvoll gegen die Ferne abheben, entspricht drüben eine ähnliche Gruppe. Die Symmetrie dieses Aufbaus aber wird durch die Felsen zur Linken aufgehoben, die sich gewaltig und ernst auftürmen. Sie dienen der in sich gefassten, langsam einherschreitenden Gestalt des Herrn als Hintergrund und kompositionelles Steigerungsmittel. Der Täufer predigt die Ankunft des Heilands, und indem sich die Strasse, die Christus wandelt, zu dem Prediger senkt und die Landschaftslinien im Grossen diesem Zuge folgen, wird die Prophezeiung zur Erfüllung, und der Beschauer sieht bereits im Geiste beide Gestalten neben einander. Es liegt eine zwingende Kraft und Verständlichkeit in dieser einfachen Liniensprache, aber auch eine Gefahr, und diese hat Ghirlandajo hier nicht umgangen, denn es muss unangenehm auffallen, wie unglücklich die Figur des Johannes von dieser Schrägen durchschnitten wird.[77])

Besser in ihrer monumentalen Wirkung stehen die Landschaftslinien der „Taufe Christi“ in Einklang mit der Figuren-Komposition.[78]) Die Mitte nehmen Christus und Johannes ein, links knieen die Engel, rechts ein Sandalenlöser; an beiden Seiten schliesst sich eine Gruppe von mehreren Figuren an. Der Aufbau ist einer der strengsten, und in fast sklavischer Abhängigkeit folgt ihm die Gliederung des Hintergrundes: Den Seitengruppen dienen steile Felsen als Folie, die sich entsprechend den knieenden Gestalten rechts und links senken und auf der einen Seite den Lauf des Jordans, auf der andren ein entferntes

Bergnest sichtbar werden lassen. Am auffallendsten aber folgt der Felsenblock hinter Christus und Johannes mit seinem Umriss den Linien der Gruppe: Von rechts steigt er schräg empor wie der Arm des Täufers, der die Schale über das Haupt des Gottessohnes hebt, und fällt links in jähem Sturze ab. Vergebens wird man in dieser Landschaft nach einem anheimelnden, stillpoetischen Zuge suchen, wie er uns auf dem Bilde Verrocchios so frisch und unmittelbar berührte. Hier ist alles Detail unterdrückt zu Gunsten der Gesammtwirkung. Der Vergleich der beiden Bilder bezeichnet die Wandlung der ästhetischen Anschauungen, von der wir oben sprachen. Verrät bei Verrocchio jeder Zug die quattrocentistische Freude am Einzelnen im Vielen, so sehen wir hier ein Streben nach Idealen, welche die Kunst Giottos und Masaccios geleitet haben, eine Konzentration und Vereinfachung durch strenge Linienkomposition und grosse Raumbildung. Die Fresken in S. M. Novella wurden im Jahre 1490 vollendet: Wir stehen an der Schwelle des Jahrhunderts der klassischen Kunst.

Das Gefühl für die Wirklichkeit seiner Landschaftsformen verliert Ghirlandajo mehr und mehr vor den immer monumentaler werdenden Vorstellungen seiner Phantasie. So kommt es, dass er selbst auf Naturschilderungen, die von einem ihm von Jugend auf vertrauten Motiv inspirirt sind, von dem wirklich Gegebenen abkommt und es verschleiert in seiner allgemeinen dekorativen Formensprache. Die „Heimsuchung", ein Bild der untersten und best ausgeführten Freskenreihe in S. M. Novella, hat eine eigenartige und ansprechende Szenerie, die uns auf den ersten Blick an die Gegend von S. Miniato al Monte bei Florenz erinnert und zwar an die Stelle, wo der schon von Dante im Inferno[79]) besungene Treppenweg von Porta S. Niccolò in gerader Richtung zur „Bella Villanella" Cronacas aufsteigt und die heutige breite Landstrasse schneidet bei dem jetzigen Prunkplatz des Michelangelo mit seiner weltberühmten Aussicht auf Florenz, die klassischen Höhen von Fiesole, den Monte Morello und die weite Ebene des Arno. Blicken wir aber näher zu, so stimmt nichts recht, und ebensowenig wie die Bauten unten in der Stadt mit irgend einem Palast identifizirt werden können, gleicht der Berg zur Linken dem Monte Morello und der zur Rechten dem Monte Ceceri bei Fiesole. Und doch sehen wir die florentiner Patrizierinnen sich auf dem bevorzugten Platz treffen und sehen die Leute aus der Stadt den steilen Weg emporsteigen und andre oben von der Bastion, an die Michelangelo später seine Festungs-

werke anschloss, hinabblicken und sich des heimischen Reichtums freuen. Die Freiheit, mit der Ghirlandajo das gegebene Motiv[80]) — ein Motiv, an welchem seine Lehrer jahrelang hätten arbeiten können, um die Fülle zu veranschaulichen, — in seiner breiten Dekorationsmanier ins Allgemeine, Typische steigert, ist wiederum das Anzeichen einer neuen Gesinnung. An und für sich lässt sich gegen eine solche Verbreiterung der Formen nichts sagen, wenn sie den monumentalen Eindruck des ganzen Werkes bekräftigt; aber hier ist eine Verarmung der Formen eingetreten und das Individuelle ist einem nüchternen Schema gewichen. Diese sich überall wiederholende Gebirgsform Ghirlandajos ist zur Phrase geworden, die uns langweilt.

So vermögen uns seine Landschaftsdekorationen auch da nicht zu fesseln, wo sie anspruchsvoller hervortreten wie auf dem „Johannesknaben in der Wüste“. Wir haben diesen Felsen zur Linken mit dem Baum weiter hinten und der Flusslandschaft in der Ferne schon zu oft in seinen Werken gesehen, als dass wir sie für etwas andres halten sollten, als neutrale Kulissen, die bei dem neuen Thema immer wieder benützt werden. Am dekorativsten sind die Landschaften der Stifter-Porträts gehalten: Über Säulengängen, die sich hinter den knieenden Gestalten öffnen, steigen sanfte Höhen auf mit Villeggiaturen und Konvents-Gebäuden unter Steineichen und Cypressen. Der Stifter des umfangreichen Freskenschmuckes des Chors von S. M. Novella, Giovanni Tornabuoni, hatte sich in seinem Kontrakt mit Ghirlandajo ausbedungen, dass auf seinen Wunsch Häuser, Gebirge, Thäler, Gewänder, Vögel und allerlei Tiere in die Gemälde eingefügt werden sollten, wo er etwa einen Mangel empfinden würde.[81]) Man erkennt aus dieser Klausel, die der grosse Kaufherr in den Vertrag mit seinem Künstler schob, wie allgemein das Bedürfnis nach landschaftlicher Darstellung geworden war, und wie selbst in denen, die kein individuelles Naturgefühl besassen, das Verlangen nach solchen Zuthaten sich äussert, die sie als angenehme Dekoration des realen Lebens kannten. Die unkünstlerische Klausel und die seelenlose Ausführung, der alte Tornabuoni und Ghirlandajo entsprechen einander: Beide waren nicht leitende Kulturträger, so bedeutend sie in ihrer Zeit dastehen, aber sie sind typische Repräsentanten von Anschauungen ihrer Zeit, denen sie unbewusst Ausdruck verleihen.

Dass über den Landschaftsmaler Ghirlandajo das Urteil härter ausfällt als es sich mit der Bedeutung des Künstlers verträgt, liegt

auch an dem Umstand, dass der Meister gewis nur in den seltensten Fällen selbst Hand an die Hintergründe gelegt hat. Aber sein Name deckt Alles, und er hat gebilligt, was seine Gehilfen ausführten. Und was anders haben sie ausgeführt, als was sie bei dem Meister selbst gelernt hatten, nur etwas flüchtiger und gröber? Noch war die Zeit nicht gekommen, wo selbst der eilfertigste Dekorateur mit wenigen Strichen eine Landschaft entwerfen mochte, die jedes Auge angenehm berührt, wie die flüchtigen Phantasien an pompejanischen Wänden oder die entzückenden Stukkaturen der römischen Kaiser-Villen. Aber eine ähnliche Zeit bereitete sich vor wie diese Fresken zeigen.

Bisher haben wir Ghirlandajo nur als Freskenmaler kennen gelernt und beobachtet, wie er sich gewöhnt hatte, die Landschaft auf ihre Linien hin anzusehen, entsprechend den Voraussetzungen der Wandmalerei, die im Grossen wirken soll. Wie aber äussert er sich als Tafelmaler und welche Gestaltung gab er hier den landschaftlichen Hintergründen? Er verleugnet seine Begabung für summarische Auffassung der Natur auch hier nicht; und dennoch spürt man die deutliche Absicht des Künstlers, mit den preziöseren Meistern, aus deren Reihen er hervorgegangen ist, in der Wiedergabe der Details Schritt zu halten. Dazu kommt, dass er es den Technikern, die mit ihren Farben die grösstmögliche Leuchtkraft erstrebten, gleich zu thun sucht trotz der Anhänglichkeit, die er der alterprobten Tempera bewahrt, und daher seine Landschaften recht bunt halt. So sind sie freilich farbiger als die der Pollajuoli und Verrocchios und koloristisch unfeiner. Er will durch leuchtende Farbenkontraste wirken, die er durch grosse Linien zur Einheit zu verbinden weiss, während jene andren Meister die feinen atmosphärischen Abstufungen in der Natur verfolgten und ihre Landschaften mit der Fülle der Details durch einen durchgehenden Grundton zu koloristischer Geschlossenheit und Einheit brachten. Vom Standpunkt seiner grossen dekorativen Kunst müssen wir auch diesen Unterschied in der Behandlung der Landschaft bei Lehrern und Schüler erklären.

In seinen Bemühungen, in das Einzelne einzugehen und den Farben die höchste Leuchtkraft zu geben, wurde er bestärkt durch das grosse Altarwerk des Hugo van der Goes, mit dem er in seiner „Anbetung der Hirten“ vom Jahre 1485 in der florentiner Akademie in direkten Wettstreit tritt.[82]) Eine Schwertlilie, die er im Vordergrund rechts angebracht hat, sollte den Zeitgenossen beweisen, dass

ein italienischer Meister es an Sorgfalt des Einzelstudiums mit den Niederländern aufnähme, und dass die Lilie des Portinari-Altars kein unerreichbares Wunderwerk malerischer Ausführung sei. Die heilige Familie mit den Hirten befindet sich vor einer zerfallenen Hütte, deren tiefes Dunkel im Kontrast zu der lichten Landschaft steht, die über der halb eingefallenen Mauer hinten sichtbar wird. In der Senkung, die das Gelände im Mittelgrund macht, kommen Reiter herauf, der Vortrab des Zuges der drei Könige aus dem Morgenland, der links auf einer Strasse am Abhang eines jähen Felsenberges naht. Die Form dieses Berges, der in Terrassen aufsteigt, stammt von Verrocchio[83]) und ist hier gut ausgenutzt zur Anbringung der Nebenszenen: Zieht unten die königliche Schaar daher, so ist der obere Teil des Abhanges zur Darstellung der Verkündigung an die Hirten verwandt. Der blattlose, knorrige Maulbeerbaum, um den sich die Hirten mit ihrer Herde gelagert haben, giebt dieser Szene einen fast idyllischen Charakter. Dahinter schiebt sich eine Gruppe tiefdunkler Steineichen in das Bild, massig und schön in ihrer breiten Fülle, zugleich ein guter Hintergrund für den bunten Zug der Königlichen. In der Mitte zwischen der Hütte rechts und dem reich staffirten Berge links wird ein Flussthal sichtbar, weich gebettet zwischen sanfte Hügel, deren runde Linien sich langsam senken. Die vordere Höhe leuchtet hellgrün, die hintere blau herüber. Dazwischen sind dunkle Bäumchen verstreut, und überall spielt ein feines Licht, das der Künstler mit zartem Gold angedeutet hat. Die später gebräuchliche Einteilung in Braun, Grün und Blau für die drei Landschaftsgründe gilt bereits hier, aber eine feinere koloristische Verbindung oder der Versuch einer einheitlichen Stimmung ist nicht gemacht. Für Ghirlandajo liegt der Reiz einer Landschaft nur in dem wohlgefälligen Spiel ihrer Linien und in der harmonisch abgewogenen Verteilung der Lokalfarben. Die Frage, ob auch dieser Hintergrund von Schülerhand ausgeführt sei,[84]) ist für uns von geringem Interesse, denn wie das Ganze vor uns steht, giebt es jedenfalls die Gesammtvorstellung von Linien und Farben wieder, die Ghirlandajo bei der Komposition des Bildes im Sinne hatte. Neue Motive sind nicht ausgesprochen, und die Betonung des Individuellen in der Landschaft fehlt hier wie überall bei Ghirlandajo.

Die gleiche Naturanschauung spricht aus des Meisters schönstem Tafelbild, der „Anbetung der Könige" in der Hospitalkirche der Innocenti zu Florenz. Das Motiv der Landschaft ist wieder ein Gewässer,

das sich zwischen Hügeln ausbreitet, überall weite Ausbuchtungen macht, an denen Städte liegen, und allmählig dem Blick entschwindet. In der Sixtina fand es sich zuerst, und die Beziehung zu Lionardos Jugendbildern fiel dort schon auf. Die hohen Felsenklippen, die dort das Bild einfassten, fehlen hier, und den Mittelgrund nimmt eine flache Bühne ein mit der auf das Krankenhaus der Innocenti sich beziehenden Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes. Die Landschaft mit dem Wechsel ihrer Linien und den abgetönten leuchtenden Farben, mit den goldig schimmernden dunklen Bäumen, die sich auf der Höhe rechts scharf von dem krystallhellen Himmel abheben, mit den Städten, die an Rom und an Küstenplätze der Adria erinnern, mit den Schiffen, die über die ruhige Flut gleiten, diese Landschaft, die in ihrer Weiträumigkeit und in der Klarheit ihrer Disposition die dichtgedrängte Figurenkomposition vorn vor dem Eindruck der Überfülle bewahrt und sie gleichsam erleichtert, ist wolthuend in ihrer äusserlichen Schönheit. Sie spiegelt kein einzelnes Motiv wieder, das der Künstler etwa einmal gesehen und flüchtig in sein Skizzenheft getragen hätte,[85]) sondern repräsentirt die Summe vieler angenehmer Vorstellungen und giebt einen Ausschnitt aus dem ganzen Kulturleben der Zeit; sie ist ein Weltbild im Kleinen, in ihrer Art verwandt den grossen Landschaftsphantasien Benozzo Gozzolis und eine Vorgängerin jener Weltdarstellungen, aus denen sich im Lauf des XVI. Jahrhunderts die grosse Landschaftskunst des Nordens entwickelt.

Zum Schluss nennen wir noch die „heiligen Sebastian und Rochus", das Bild des Museo civico zu Pisa. Es zählt nicht zu Ghirlandajos Meisterwerken, aber es zeigt in der allgemeinen Anlage noch die Beziehungen zu seinen Lehrern, und der Vergleich zwischen ihnen bezeichnet die Art des Jüngeren. Die Gestalten stehen auf hohem Altan, und zwischen den Pfeilern der Brüstung wird die Landschaft unten sichtbar. Es ist ein weites Gebirgsthal, das an den Seiten und in der Ferne eingeschlossen ist von Bergen der bekannten spitzigen Form. Dazwischen breiten sich Flüsse und Seeen aus mit Städten und Bäumen an ihren Ufern. Das dunkle Braungrün in der Nähe geht in der Ferne in ein helles Blaugrün über. Das Alles ist uns bekannt aus ähnlichen Darstellungen der Pollajuoli und Verrocchios; aber es fehlt jener Duft, der uns aus ihren Schilderungen des Arnothales anwehte, und jene alles Einzelne beseelende Liebe der älteren Meister. Was bei ihnen lebendig und reich wirkte, wird hier kalt und konventionell.

Und so ist es bei allen Landschaften Ghirlandajos. Diese scheinbare Vertiefung in Einzelstudien, die ihm im Grunde gleichgiltig und nur Ornamente sind, stimmt nicht mehr überein mit dem grossen Stil seiner Erzählungsweise und seiner Figurenkomposition. Einen Ausweg aber hat er noch nicht gefunden, wenigstens nicht in den Tafelbildern. Er bleibt in den Bildern seiner Landschaften Quattrocentist; und dennoch, indem er alles auf den Gesammteindruck hin komponirt, d. h. Figuren und Umgebung im Grossen dekorativ über die Fläche verteilt, entsprechend den Grundforderungen des Monumentalstils, lebt in ihm etwas vom Geist der Folgezeit. Das Gefühl für das Poetische, Idyllische und für die Feinheiten des Kolorits geht dem grossen Dekorationsmeister ab, von dem Vasari den Ausspruch mitteilt, „dass die Malerei nur Zeichnung sei, die wahre Bildkunst für die Ewigkeit aber das Mosaik".[86]) Eine eigentliche Stimmungsmalerei können wir von ihm nicht erwarten.

Betrachten wir aber seine Landschaftsdarstellungen im Zusammenhang der ganzen Kunstentwicklung der florentinischen Renaissance, so gebührt ihnen eine wichtige Stellung. Ghirlandajo ist hervorgegangen aus dem Kreis der Naturalisten, der Detailkünstler, und ihre Errungenschaften konnten sie dem jungen Anfänger als gesicherten Besitz mit auf den Weg geben. Wo sie aufhörten, fängt er an. Er beherrscht die einzelnen Erscheinungen im Rahmen der Landschaft, sodass er es wagen darf, ihre Linien frei zu führen, wie es der grosse Gedanke der Darstellung des ganzen Bildes verlangt. Damit steht er am Ende seines Zeitalters. Sein früher Tod bedeutete keinen schweren Verlust für die Kunst, denn seine Stelle hatte er ausgefüllt und würde schwerlich dem nun beginnenden gewaltigen Aufschwung haben folgen können: Seiner Kunst fehlte die grosse Seele, und das ist es, was das neue Geschlecht zum Siege führte. Der Sturm einer grossen, pathetisch gesteigerten Lebensempfindung fuhr durch die Kunst. Aus der Fülle der Erscheinungen griff man ein Einzelnes heraus und beseelte es mit der Glut, die das Gewaltige vermochte, als regte eine göttliche Kraft die Schwingen der Phantasie. So steht Ghirlandajo zwischen zwei Zeitaltern: Sein Genius erhob sich über die Grenzen seiner Zeit, er ahnte wol die nahende Vollendung, aber in den Wandel der Gestirne, die ewig am Himmel der Kunst einherziehen, war ihm nicht beschieden, einzutreten.

Die Ausbildung eines Typus landschaftlicher Schönheit: Die Schule von Perugia.

Es ist nicht das Verdienst einer einzelnen Schule, die Vollendung der mittelitalienischen Malerei, die uns in der Kunst Fra Bartolommeos und Rafaels entgegentritt, angebahnt zu haben, vielmehr strebte man aus verschiedenen Richtungen einem gemeinsamen Ziele zu. Gleichzeitig mit der Entwicklung, die wir in Florenz in der Werkstatt Baldovinettis, seiner weiteren Schülerschaar und mit Domenico Ghirlandajo sich haben vollziehen sehen, bildete sich im südlichen Umbrien eine Richtung aus, die aus der Bewältigung der Einzelerscheinungen zu einer grösseren, freieren Auffassung strebte und so die Zeit der Erfüllung lange gehegter Wünsche und Bemühungen vorbereitete, die Schule von Perugia. Hier, in der Heimat des Heiligen von Assisi ist die Kunst weniger auf die exakte wissenschaftliche Schulung des Auges gegründet, sie sucht weniger das Wesen der Welt und ihrer Erscheinungen mit dem Verstand und mit zersetzender Einzelforschung zu erfassen, sondern sie strebt nach Erkenntnis durch das Herz und die Mächte des Gefühls, und dem mystischen Abgrund der Seele entsteigt die Vorstellung einer in sich vollendeten und harmonischen Welt.[87]) Die Kunst giebt hier eigentlich nicht den Gegenstand und die Handlung selbst, sondern den Eindruck derselben im Gemüt des Teilnehmenden und das lange und egdankenvolle Nachsinnen und Vertiefen dieses Eindruckes im empfänglichen Inneren der Menschenbrust. Sie appellirt mehr als irgend eine andre Kunst an das Entgegenkommen einer feinen und sensitiven Seele und sucht Vorgänge darzustellen, die schwer mit einer Kunst des Raumes, sondern nur mit einer der Zeit, wie Dichtung und Musik, ausgedrückt werden können. Als lyrisches, weibliches Element ergänzt diese Malerei der Südumbrer die männliche Energie und Präzision der Florentiner harmonisch in der Gesammtentwicklung der Renaissance-Kunst. Die individualisirende Charakteristik der Toskaner widerstrebt ihr, sie geht mehr auf eine typische Schönheit aus, verwertet aber die Anregungen und Errungenschaften, die von den entschlossenen Naturalisten in Florenz und von Piero della Francesca ausgehen.

Der Schauplatz dieser künstlerischen Thätigkeit ist vor Allem die Gegend von Assisi, das weite, gesegnete Thal mit seinen Höhen, Städten und Kirchen, das man vom hochgelegenen Montefalco aus überblickt.

Von diesem „Balkon Umbriens“, wie der Volksmund das freundliche Städtchen nennt, sehen wir alle die Stätten, die uns wohlbekannt aus dem Leben des heiligen Franz sind, alle die Ortschaften, um deren graue, verwitterte Mauern die Erinnerung an eine politisch und künstlerisch thatenreiche Vergangenheit glänzende Träume webt, und das weite Stromgebiet des Tiber, dessen Wellen eiligen Laufes aus der bergigen Heimat Pieros von Borgo S. Sepolcro hier in das weite Thal von Perugia treten und unsere Sinne mit sich südwärts zum päpstlichen Rom, in das Zeitalter der Rovere, Cibò und Borgia und ihres üppigen kunst- und lebensfrohen und doch so dämonisch-verbrecherischen Hofes ziehen. Aber unsere Gedanken, die vom „Armen von Assisi“ zu Alexander VI., von Giotto zu Rafael im Anblick dieser Landschaft eilen, sammeln sich wieder in der Betrachtung der Fresken, deren Ruhm noch heute den Fremden zum Besuch des entlegenen Montefalco lädt, des umfangreichen Jugendwerkes Benozzo Gozzolis. Hier wiederum ist die Legende Franzens von Assisi segensreich für die Entwicklung der Kunst geworden, als Benozzo mit offenem Weltblick in ihrer Darstellung Züge des Lebens und Proben technischen Könnens äusserte, deren Studium von den jungen Malern des Landes als Notwendigkeit empfunden werden müsste. Benozzo, der weniger eine der ausgesprochenen Richtungen der florentiner Naturalisten vertritt, als vielmehr die Summe aller ihrer verschiedenen Bestrebungen vorträgt und popularisirt, konnte den Meistern der Provinz mehr Anschauung und Begriff von dem jungen Naturalismus der Florentiner geben, als wenn Uccello, Castagno oder Donatello selbst gekommen wären. Der milde Nachklang der innigen Kunst Fra Angelicos, der zudem aus diesen Werken spricht, musste in Umbrien sympathisch und wesensverwandt anmuten.

Auch für die Landschaftsmalerei war der Antrieb auf neue Bahnen damals erwünscht, denn um die Mitte des XV. Jahrhunderts bedurfte man in Umbrien recht wohl der Vorbilder und Unterweisungen. Domenico Veneziano hatte diese bei seinem Aufenthalt in Perugia im Jahre 1438 nicht gegeben, da sein Auftrag nur auf die Darstellung antiker Helden lautete, wie sie der Zeitgeschmack verlangte; [88]) und Fra Angelicos Altarwerk für S. Domenico enthielt noch zu wenig des neuen Lebens, und auch dieses nur in den kleinen Darstellungen der Predellen. Wie notwendig aber eine Änderung war, zeigen die drei Predellen zu Giovanni Boccatis Altarwerk vom Jahre 1447 in der Pinacoteca Vanucci zu

Perugia. Die Phantasie, die sich in den Landschaften dieser „Gefangennahme“, „Kreuztragung“ und „Kreuzigung“ äussert, ist masslos und überstürzt das Können mit dem Wollen. Als Maler, der seiner Kunst nach dem Trecento kaum entronnen ist, will Giovanni sogleich einen grossen, offenen Hintergrund geben und wählt dazu das Meer. Für die Darstellung eines guten Vordergrundes fehlt ihm die Ruhe liebevoller Detailirung, für den Mittelgrund das Können. Seiner Absicht, ein Weltbild als Hintergrund der Welttragödie zu geben, wie es Masaccio und Angelico gethan, entspricht die Schulung nicht. Hinter Felsen und Buschwerk öffnet sich sogleich der Blick in die Ferne. Stadtmauern und Bäume an den Seiten sollen die Raumvertiefung andeuten, Felder zwischen Hecken, Flussläufe, Wege, Uferlinien und die Inseln des Meeres sie fortführen, aber alle diese Mittel, mit denen der strenge Ernst der Florentiner Schritt für Schritt den landschaftlichen Raum verdeutlicht, sind hier auf gut Glück angewendet. Zu Einzelnem, das an die Werke Gentiles da Fabriano gemahnt, kommt ein deutlicher Nachklang aus der poetischen Landschaft des alten Meisters, ein Beleuchtungseffekt im „Gethsemane“: Noch ist das Land und der Himmel in nächtliches Dunkel gehüllt, aber am Horizont verkündet sich in langen roten Streifen und Wolken der nahende Morgen. Auch Piero della Francesca glaubte damals in seinem Jugendwerk in Borgo S. Sepolcro vom Jahre 1445 durch märchenhafte Beleuchtung seinen Landschaften Stimmung und inneres Leben geben zu können. Es war gewissermassen das Erbe Gentiles, dass jeder Umbrer antreten musste, sobald er als Landschaftsmaler etwas leisten wollte. Was aber Giovanni Boccati auf diese Weise erreicht hat, ist ungeniessbar und wol niemals von grosser Wirkung gewesen. Das Einzige, was deutlich hervortritt und später Geltung behält, ist die auffallende Vorliebe für das Meer. In den späteren Landschaftsdarstellungen der Umbrer wird das offene Meer zur anmutigen Meeresbucht oder gar zum langsam ziehenden Strom, in dessen Fluten sich Städte und Bäume spiegeln. [89])

Gegenüber diesen landschaftlichen Versuchen Giovannis, die für die weitere Entwicklung der umbrischen Kunst ziemlich hoffnungslose Aussichten boten, war Benozzo Gozzolis grosses, aufsehenerregendes Werk in Montefalco von Bedeutung: Nicht, dass es die Formensprache der Umbrer wesentlich bestimmt hätte, [90]) denn das lässt sich höchstens von seinen Engel-Typen behaupten. Indem er aber in der „Vögelpredigt“ das Thal von Foligno nach der Natur wiedergab, wies er die

umbrischen Maler auf ein wünschenswertes Ziel. Dem Zuviel von Stimmung, das sich bei Giovanni Boccati angekündigt hatte, musste dieser besonnene Naturalismus des Florentiners, der so naiv-ansprechend und garnicht schulmeisternd auftrat, förderlich werden. Vor dem völligen Übergang ins Lager der Florentiner schützte die umbrische Kunst die tief wurzelnde Eigentümlichkeit ihres Volkscharakters. Eine neue und gewichtige Aufforderung, sich technisch zu vervollkommnen, bevor man wagen dürfe, gewisse Stimmungen in der Landschaft auszudrücken, war das Beispiel Benedetto Buonfiglis, der sich ganz den neuen Lehren anschloss, nachdem er Anfangs in den Bahnen der immer greisenhafter werdenden Kunst Sienas gewandelt war. Dieser ersten und unerfreulichen Periode seines Lebens gehört noch die „Anbetung der Könige“ in der Pinakothek von Perugia an: In der braunen Ebene, die sich im Hintergrund der überfüllten Figurenkomposition ausbreitet, erheben sich unorganisch weisse, breite, kegelartige Hügel. Aus einer rot ummauerten Stadt in der Ferne bricht der Zug der Könige zum dunkelgrünen Meer auf, das mit seinen Inseln den Horizont begrenzt. Gold vertritt die Stelle des Himmels. Dies altertümlich-konventionelle Gemisch lebloser Einzelheiten hatte er gegeben, bevor er bei Piero della Francesca sich auf das Wirkliche zu konzentriren gelernt hatte. In den Fresken der Kapelle des Municipio, die sich jetzt in der Pinakothek zu Perugia befinden, dem einzigen umfangreichen Werk, das die Stadt damals verlangte, wird er seinen umbrischen Brüdern untreu, und die Wiedergabe so vieler bekannter Bauten und Örtlichkeiten, mit denen er die Hintergründe dieser Freskenreihen füllte, und die für die Leute von Perugia etwas Neues und Überraschendes war, musste auch fruchtbaren Anstoss zur Entwicklung der Landschaftsmalerei geben. Man musste einsehen, dass die Kunst nicht von allgemeinen Phantasie-Vorstellungen leben kann, dass der ewige Jungbrunn ihrer Schönheit das unermüdliche Studium der Natur ist. Hatte man erst den Weg in das Neuland künstlerischer Anschauung und Thätigkeit gefunden, so musste bald die Zeit des Wachsens und Werdens kommen.

Die ersten selbstständigen Versuche in der angedeuteten Richtung machte Niccolò Alunno, dem schon Rumohr[91]) gleichsam die Stelle eines Patriarchen der südumbrischen Malerei angewiesen hat. Zwar stammte er aus Foligno, und der Kreis seiner Thätigkeit blieb immer auf die nächste Umgebung beschränkt, aber Niccolò gehört bereits der oben kurz angedeuteten Richtung der Kunst von Perugia an. Wenn

man seine Werke sieht, schlicht in ihren Mitteln und treu in dem Ausdruck reiner, aufopferungsvoller Schwärmerei, so möchte man ihn für blutsverwandt mit den grösseren Meistern von Perugia, Fiorenzo di Lorenzo, Perugino und Pinturicchio halten. Es beginnt die Zeit, in welcher die Söhne des gemeinsamen umbrischen Volksstammes als Künstler die Seele dieses Menschenschlages aussprechen, in welcher einer dem andren giebt, und das Gegebene wieder Früchte trägt. Als allmählig Peruginos Kunst sich über die andren emporreckte, scheuten sich seine älteren Genossen und Meister nicht, von ihm zu lernen. Die Schule als Ganzes nimmt ihren bestimmten Platz in der Geschichte ein; sie baut sich auf gemeinsamem Grunde, der in der Volksseele wurzelt, auf, und ihre Meister unterscheiden sich von einander nur durch den Grad ihrer Begabung. Welcher von ihnen aber einen bestimmten Gedanken oder ein Motiv zuerst aufgebracht hat, lässt sich nicht immer mit Sicherheit feststellen. Von Bedeutung aber für die Geschichte und für unsern besonderen Zweck ist die Entwicklung eines Typus, der sich langsam unter ihnen herausbildete, und an dessen Vervollkommnung alle Kräfte gemeinschaftlich mitwirkten.

Niccolò Alunno bildet auch als Landschaftsmaler die Übergangsstufe von der älteren Richtung, die auf den Sienesen und Gentilen da Fabriano fusst, zur Kunst Peruginos. Besonders ersichtlich ist das auf den Predellen des Altarwerkes im Dom zu Assisi, dessen Datirung nicht völlig erhalten, aber aus stilistischen Gründen vor das Jahr 1465 zu setzen ist.[92]) Auf einer dieser Tafeln, die das Leichenbegängnis des heiligen Rufinus darstellt, macht er offenbar unter dem Eindruck des Freskos von Benozzo Gozzoli den Versuch, das Heimatthal wiederzugeben. Nicht das Schema der steil abfallenden roten Felsen, das Benozzo Gozzoli von Angelico übernommen und nie verlernt hat, und dessen unorganisches Wesen die Herkunft aus der Malerei des Trecento verrät, nicht die weissen Türme, mit denen er die Höhen schmückt und die kümmerliche Darstellung des Waldes sind das Auffallende an dieser Landschaft; sondern hinten die Bergkette, die in langem Zuge das Thal begrenzt, die Höhen nördlich von Foligno, und rechts Assisi mit S. Francesco auf grünem Wiesenhang am grauen Monte Subasio. Zwar entspricht dies Landschaftsporträt noch nicht ganz der Wirklichkeit, aber Niccolò hat gelernt auf die Natur zu sehen, seine Aufmerksamkeit auf bestimmte Motive zu bannen, und sucht seine Beobachtungen festzuhalten.

Ist diese Darstellung wol Niccolòs frühester Versuch und unter dem indirekten Einfluss Benozzos und Buonfiglis entstanden, und spürt man in der Häufung der szenischen Mittel noch eine gewisse Unsicherheit und die Nachwirkung der Vorbilder Gentiles und der durch sie bedingten Landschaftsanschauungen, so zeigt die etwas später gemalte „Kreuzigung“ in der vatikanischen Galerie eine gewisse Leere und Nüchternheit bei grösseren Verhältnissen und richtigeren Proportionen: Von der Kreuzigungsstätte im Vordergrund führt eine Strasse zwischen Hecken und Wiesen zu einer Stadt, die sich in einiger Entfernung rechts an einem Hügel hinaufzieht. Ein ähnlicher Hügel mit Stadt und Weg erhebt sich zur Linken. Weiter hinten fliesst quer durch die Landschaft ein Strom vorbei an sanften Höhen, an deren Fuss eine regelmässig geführte Reihe von Bäumen den Lauf der Landstrasse bezeichnet. Obwol der Himmel noch golden gegeben ist, eine hieratische Tradition, die sich in der Provinz länger hält als in dem freier und naturalistischer denkenden Florenz, so macht diese Naturwiedergabe doch einen lebensvolleren Eindruck. Der organische Zusammenhang ist besser gewahrt als auf der Tafel in Assisi. Freilich geschieht der Übergang zur Ferne durch den Mittelgrund trotz der Krümmung der Strasse zu schnell und die Bäume wirken daher zu klein; aber der Mittelgrund an sich ist auffallend und wol von Alunno zuerst in die umbrische Kunst eingeführt worden, die später gerade auf diesen Teil der landschaftlichen Darstellung besonderes Gewicht gelegt hat. Hierin liegt ein bemerkenswerter Unterschied zu den in konstruktiven Dingen gewissenhafteren Florentinern, die lieber die Schwierigkeit des Mittelgrundes durch ein andres Motiv umgehen, als dass sie durch einen perspektivischen Fehler das ganze Bild stören. Die Hecken- und Baumreihen, mit denen Niccolò den Mittel- und Hintergrund gliedert, hat er der Kunst Benozzos entnommen. Die Linien der einzelnen Hügel und der Gesammtumriss der Landschaft stehen noch in keiner Beziehung zur Figurenkomposition, sondern die Szenerie dient lediglich zur Angabe der Örtlichkeit und als neutraler Hintergrund für die Kreuzigungsgruppe.

Entwickelter und wol nicht ohne Einwirkung Peruginos zeigt das gleiche landschaftliche Thema die im Jahre 1492 entstandene „Geburt Christi“ in S. Niccolò zu Foligno, Alunnos Hauptwerk: In breiten Windungen führt ein Weg durch die Felder vorbei an der Krippe in der Felsenhöhle zur Linken und in den Mittelgrund, wo die von Reitern und Fussgängern belebte Landstrasse im rechten Winkel um die Felder

führt, auf denen ein Bauer mit zwei Stieren pflügt, zwei prachtvollen, weissen umbrischen Stieren. Dahinter führt bei einem Kloster eine Brücke über einen kleinen Fluss, der sich in Windungen nach hinten schlängelt, wo am Fuss eines Hügels Foligno liegt. Weiterhin schliessen Bergzüge das breite Thal ein, das der Künstler zum See macht, auf dessen Wellen Foligno seine Flotte schwimmen lässt, eine verzeihliche und für seine Heimat schmeichelhafte Korrektur der Wirklichkeit. Erkennen wir noch in einem so späten Werk Niccolòs in der Feldereinteilung des Mittelgrundes eine Erinnerung an Benozzos Fresken in Montefalco, so müssen wir in den hinter einander geschobenen Höhenzügen, wie sie sich ähnlich bei Foligno finden, eine Entlehnung aus den Landschaften Peruginos erblicken, dessen verfeinerter Blick gerade sie einer eigenen Schönheit teilhaftig werden liess. Ganz unter dem Eindruck der Landschaften des grossen Meisters von Perugia steht dann das blaugrüne Thal zwischen flachen Hügeln auf der „Modonna del Soccorso“ in der Galerie Colonna zu Rom, und auch das grosse *Altarwerk vom Jahre 1486 in der londoner National-Gallery zeigt kaum eigene landschaftliche Erfindung. Die Originalität Niccolò Alunnos hört allmählig auf, und er wird Nachahmer seiner Schüler Perugino und Pinturicchio.

Bevor wir uns aber der Glanzzeit der Schule von Perugia zuwenden, müssen wir die Kunst des Mannes betrachten, der vielleicht noch mehr als Niccolò von Foligno dazu beigetragen hat, das Ideal der umbrischen Landschaftsmalerei zu bestimmen, Fiorenzo di Lorenzos. Er brauchte sich nicht mehr aus den Anfängen landschaftlicher Darstellungen herauszuringen wie Alunno und konnte sich bereits den höheren Aufgaben der Kunst zuwenden. Schon in den 1473 datirten acht Bildern mit Geschichten aus der Legende des heiligen Bernhardin von Siena ist der Typus der Landschaft der späteren Umbrer klar hingestellt; aber gerade bei diesem Zyklus ist die Kunstgeschichte in arger Verlegenheit, da sie die Mitwirkung mehrerer Hände und obendrein die Formensprache verschiedener Schulen erkennt: Umbrische, ferraresische und sienesische Eigentümlichkeiten vermischen sich hier in kaum entwirrbarer Fülle. Rein umbrisch ist das zweite Bildchen, das die Rettung eines Kindes, das in einen Brunnen gefallen war, darstellt. Komposition und Typen der Figuren sowie der Landschaft muten uns an wie ein Jugendwerk Pinturicchios: Durch das weite Thor im Hintergrund einer prachtvoll dekorirten Renaissance-Architektur leuchtet vollfarbig wie

Edelgeschmeide die Landschaft herein. Die Längsachse der Halle setzt sich draussen fort in dem Thal, das zwischen sanft gerundeten, grünblauen Hügeln sich in die Ferne erstreckt. Buschwerk wächst hier und dort, und schlanke Bäume ragen zum Himmel empor, der unten sanft gerötet, nach oben zu blaut. Der Horizont liegt im Verhältnis zu andern Bildern der Zeit tief, und dennoch ist eine ungemeine Raumwirkung erreicht. Diese Landschaft ist eine unmittelbare Vorgängerin des peruginesken Typus, und Pietros „Bernhardins-Vision" in München knüpft an Vorstellungen an, deren Keim hier liegt.


Fiorenzo di Lorenzo, Aus der Legende des heiligen Bernhardin (Ausschnitt). Tafelbild in der Pinakothek zu Perugia. Nach Originalphotographie von Alinari.

Verwandt ist die Naturschilderung des ersten Bildes, das die Geburt des Heiligen erzählt: Blaugrünes Hügelgelände umkränzt einen See, in welchem wir wol den Trasimenischen zu erkennen haben. Überraschend erscheint uns aber der rötliche Felsen zur Rechten, der seine Massen kühn auftürmt und oben gar balkonartig ausladen lässt, sodass er eine phantastische, unmögliche Gestalt erhält. Vergleichen wir mit dieser Felsenbildung die Lockerung der Figurenkomposition und einige ihrer Gesichtstypen, so wird klar, dass wir es hier in der Ausführung mit einem der Ferraresen zu thun haben, wie sie uns in der Predella mit der Geschichte des heiligen Hyazinth in der vatikanischen Galerie [93]) begegnen, dem Werk, das dort immer noch Benozzo Gozzoli genannt wird, obwol die wissen-

schaftliche Forschung längst Francesco Cossa als den Meister erwiesen hat; oder einem der Meister, die im *Palazzo Schiffanoja zu Ferrara die Fresken gemalt haben, die das Regiment Borso d'Estes verherrlichen.[94]) Derartige Felsenbildungen finden sich mehrmals in diesem Zyklus: Auf dem siebenten Bild, das den Überfall eines Jünglings durch Mörder schildert, bauen sich diese phantastischen Blöcke sogar zu Thoren zusammen, und desgleichen auf dem dritten, der Erweckung eines Toten.

Diese ungewöhnlichen Gestaltungen, die in solcher Weise bisher der Kunst Mittelitaliens fremd gewesen waren, und von jetzt ab in den Landschaften Pinturicchios von Bedeutung werden, entstammen unzweifelhaft der ferraresischen Malerei, die sie wiederum aus der Schule von Padua übernommen hat. Dort hatte der gewaltige Schöpfergenius Andrea Mantegnas mit der titanischen Kraft seiner durchaus plastisch denkenden Phantasie in seinen Werken Felsenformen gebildet, die zwar der Wirklichkeit fremd sind, aber höheren Gesetzen künstlerischer Wahrheit ihr Dasein verdanken, sodass wir an ihre Existenz glauben. Aus einem tiefen, sympathetischen Gefühl für das Sein und Wesen des Naturorganismus hat Mantegna diese Felsenriffe und Thore, gleichsam ein zweiter Weltenbildner, geformt.[95]) Auf seinem kleinen, wahrscheinlich noch dem Ende der fünfziger Jahre angehörenden Altarwerk der Uffizien mit der „Anbetung der drei Könige“[96]), dann auf dem Fresko des „Jagdzuges des Ludovico Gonzaga“ im Castello di Corte zu Mantua im Anfang der siebziger Jahre, später auf dem wundervollen kleinen Bild des Museums zu Kopenhagen „Christus von zwei Engeln betrauert“, auf dem „Parnass“ im Louvre und noch öfter sehen wir diese seltsamen und doch nicht bizarren Gestaltungen, wie sie sich ähnlich nur noch in der Kunst des mit Mantegna wesensverwandten Luca Signorelli finden. Die Ferraresen lernten solche Phantasieen Mantegnas kennen, aber sie milderten ihre Schroffheit und dichteten diese jähen Formen um in ein Spiel phantastischer Unmöglichkeiten. So sind sie in diese Darstellungen Fiorenzo di Lorenzos übergegangen.

Von Benozzo Gozzolis Einfluss unberührt, lässt der Umbrer seiner Phantasie freien Lauf.[97]) Diese Landschaften sind in Naturschwärmereien begründet, in wahrer Poesie und inniger Empfindung des Naturschönen. Das ist ächt umbrisch. Von der Wirklichkeit gehen sie aus, aber der Künstler häuft seine Motive[98]) und dichtet sie um, er verlässt sich nicht auf ihre einfachen Formen, er glaubt sie steigern zu müssen, um den-

selben starken Eindruck hervorzubringen, den er von der Natur gehabt. Dies phantastische Spiel ist sonst der umbrischen Volksseele fremd und nur eine Reaktion ihres reichen Naturgefühls. Deshalb nahm Fiorenzo Elemente der Ferraresen in seine Bilder auf, und was ursprünglich der plastischen Phantasie Mantegnas seine Entstehung verdankte, wird hier umgewandelt im Sinne der lyrisch-musikalischen Ausdrucksweise der Umbrer. Es liegt im Wesen der Schwärmerei, dass sie sich vom Besonderen aufschwingt zum Allgemeinen. Das Gefühl der Umbrer für Schönheit musste demnach das Ideal einer allgemeinen Schönheit, eines Typus, zeitigen. Diesen hat Fiorenzo zwar nicht erst geschaffen, aber so ausgebildet, dass er Alles enthält, was die Späteren weiter entwickelten und veredelten, sowol das weite Thal mit seinen blaugrünen, welligen Höhen, das Perugino so oft dargestellt hat, als auch die steilen Felsen und Riffe und den Reichtum schmückender Details, die Pinturicchio immer wieder in seinen Landschaften häuft.

Bei der Frage, welche Bedeutung Fiorenzo di Lorenzo für die Entwicklung der umbrischen Landschaftsmalerei gehabt hat, wird man immer wieder auf diese acht Bernhardins-Bilder hingewiesen werden; denn mögen auch mancherlei fremde Einflüsse sich geltend machen, ja ist es nicht einmal ausgeschlossen, dass wir in einigen dieser Schöpfungen die ausführende Hand des jungen Pinturicchio zu erkennen haben,[99]) so wird doch die Erfindung und die Angabe des Typus auf den Meister zurückgehen. Seine späteren Bilder sind in dieser Beziehung weniger lehrreich, da er in enge Beziehung zu seinen Schülern getreten ist. Wieder äussert sich das Anpassungsvermögen der Umbrer, das überall nach Harmonie strebt und die Klarheit der geschichtlichen Entwicklung verwirrt. Seine beiden „Anbetungen“ in der Pinakothek zu Perugia zeigen sogar etwas Fremdes, das fast an Domenico Ghirlandajo erinnert[100]); auch die Landschaft auf der „Anbetung der Könige“ bezeugt das: Der Hütte zur Rechten entsprechen links die aufgetürmten Felsen und ein Baum mit blattreicher Krone. Dahinter erschliesst sich dem Blick ein reichgegliedertes Thal. Von links senkt sich ein grüner Hügel mit mannigfachen und scharf gegen den hellen Himmel abgezeichneten Bäumen zum Wasser, das in gewundenem Lauf an weissen Felsenriffen und steilen Bergen vorbei in die bläuliche Ferne zieht. Die Sorgfalt, die auf die kulissenartig hinter einander geschobenen Bergprofile verwandt ist, lässt auf das Vorbild Peruginos schliessen, dem Rumohr einst fälschlich das Bild zugeschrieben hat.[101]) Aber auch an

Ghirlandajos Fresko in der Sixtina könnte man erinnert werden [102]); das gegebene Thema wäre dann von Fiorenzo in die umbrische Anschauung übertragen worden.

Ein Aufenthalt Fiorenzos in Rom hat alle Wahrscheinlichkeit für sich,[103]) während ein Studium der florentiner Kunst am Arnostrand uns wenig glaubhaft dünkt.[104]) Wäre er wirklich im Zentrum der neueren Kunstbestrebungen, in Florenz, gewesen und womöglich in der Werkstatt Verrocchios, wie vielfach angenommen wird, so würde sich Fiorenzo, dessen Anschmiegungsvermögen wir kennen gelernt, gewis weitere Eigenheiten und Kenntnisse erworben haben, als sie seine späteren Werke zeigen. Besonders Verrocchios Einzelstudien müssten ihn interessirt haben. Aber weder seine frühen Werke des Bernhardins-Zyklus, deren miniaturhafte Ausführung doch die strengste Präzision in allen Details erwarten lassen sollte, noch die späteren Arbeiten zeigen etwas andres, als eine an der Oberfläche der Dinge haftende Anschauung. Fiorenzos ganze Kunst würde sich erklären lassen ohne die Annahme einer Reise nach Florenz, wenn dem nicht das durch seine Unterschrift mit der Jahreszahl 1487 beglaubigte Tabernakel in der Pinakothek zu Perugia entschieden widerspräche. Hier ist Verrocchios Einfluss unmöglich zu leugnen. Aber gerade dies Werk bestätigt unsere Ansicht: Es ist entstanden unter dem Eindruck des Marmortabernakels der Verrocchio-Schule, das sich in der Chiesa di Monteluce bei Perugia befindet. Das kleine, aber in ganz Umbrien einzigartige Werk, wahrscheinlich von Francesco di Simone ausgeführt, soll aus dem Jahre 1483 stammen.[105]) Zu dieser überraschenden Bemerkung kommt die auffallende Verwandtschaft zwischen dem Relief und dem Gemälde: Die Stellungen der Figuren, sowol der Engel oben wie auch der Gestalten unten, entsprechen sich zum Teil, und auch die Gewandbehandlung hat mehr als eine zufällige und etwa durch die gemeinsame Schulung beider Künstler zu erklärende Ähnlichkeit, sie deckt sich fast in den Motiven und dem Schwulst der Falten. So liegt denn die Vermutung nahe, dass Alles, was in seinen Gemälden an die Florentiner gemahnt, aus jenem Zusammentreffen auf neutralem Boden in Rom hervorgegangen ist; und auch die an Ghirlandajo erinnernde Landschaft auf der „Anbetung der Könige" erklärt sich auf diese Weise. Dass dabei ein Bild so ächt umbrischen Gepräges entstanden ist, mag als Fiorenzos besonderes Verdienst nochmals betont werden. Oder sollte Peruginos mächtige und alle individuellen Züge der Umbrer zu harmonischer



Fiorenzo di Lorenzo, Der Gekreuzigte mit Heiligen.
Tafelbild in der Galerie Borghese zu Rom. Nach Originalphotographie von Anderson.

Einheit verschmelzende Kunst die Wandlung in des Meisters Weise bewirkt haben?

Ein Beweis dafür, wie Fiorenzo allmählig alle Originalität verlor und sich begnügte, die Kunst der Schüler in seinen Werken wiederzuspiegeln, ist das Bild des „Gekreuzigten zwischen Hieronymus und Christopherus“ in der Galerie Borghese zu Rom [106]): Unter einem überhängenden Felsen zur Linken kniet Hieronymus, während Christopherus mit dem Jesuskind auf der Schulter im Wasser steht, das seine klaren Wellen leisen Schlages an das bebuschte Ufer des Kreuzeshügels schäumen lässt. In vielfachen Windungen fliesst die Flut zwischen Städten, Bäumen und lieblich grünenden Höhen dem Hintergrunde zu. Es ist ein idyllisches, freundliches Thal, nicht unähnlich dem von Fiorenzo auf seinem zweiten Berhardins-Bild geschaffenen Typus und doch schon voller und abwechslungsreicher und dem Ideal Pinturicchios genähert. Gegen diesen aber spricht die mislungene Überleitung durch den Mittelgrund; ja eine solche scheint ganz zu fehlen, sodass die dem Kreuzeshügel gegenüberliegenden Flussufer ein falsches Grössenverhältnis zeigen. Auch die Linien der Hügel des Hintergrundes sind für Pinturicchio zu einfach, der unter dem Eindruck des zarten, elegischen Schönheitsgefühls Peruginos ihnen besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Immer wieder im Lauf dieser Beobachtungen drängte sich uns der Name Pietro Vanuccis, des Perugino, entgegen, und in der That steht er im Mittelpunkt der umbrischen Kunst, die ohne ihn den Charakter einer Provinzmalerei behalten und niemals in den Werdegang der Renaissance-Kunst eingegriffen haben würde; und es liegt ein tieferer kunsthistorischer Sinn in der Ehrung, die man dem grossen Meister erweisen wollte, als man die Pinakothek von Perugia, die Sammlung umbrischer Kunstwerke, nach ihm benannte.

Wie sich Ghirlandajo zu seinen Vorgängern verhält, so steht Perugino den heimischen Meistern gegenüber. Er beherrscht die Technik, nach der sie mühsam gerungen, und kann ihre Formensprache abwandeln, wie es seiner Komposition und seinem Ausdrucksbedürfnis inneren Lebens entspricht. Die ideelle Seite der Kunst übernimmt wieder die Führung, nachdem sie ein Jahrhundert lang unter dem Übergewicht des Naturalismus gelitten hatte. Perugino besitzt die Voraussetzung eines guten Landschaftsmalers, ein zuverlässiges Gedächtnis für die Formen der Natur; darum durfte er von immer neuen Einzelstudien absehen, was er bald gethan zu haben scheint. Er steht also

im Gegensatz zu den kämpfenden, strebenden Richtungen des naturalistischen Quattrocento und darf und will die Kunst zurückführen zu ihren ewigen Aufgaben. Mehr noch als Ghirlandajo will er einen grossen Stil herausbilden, und die vielen Aufträge, die er in Florenz erhielt, sprechen laut genug das Verständnis aus, das man dort für seine Prophezeiung eines Monumentalstils, dessen Wesen Einfachheit sein sollte, besass. Von Natur kontemplativ, strebt er nach einem Ebenmass aller Teile, nach einer wunderbaren Harmonie des Ganzen, die den Beschauer für die Offenbarung der höchsten Ideen vorbereiten und befähigen soll. Auch hierin ist Perugino der Vorgänger Rafaels.

Seine gross gedachten Kompositionen gründen sich auf eine aussergewöhnliche Raumkunst, als deren Meister ihn seine Zeit rühmte.[107]) Die grosse Auffassung der Figuren und des Raumes bedingen einander. In dieser „Kunst der Komposition, die aus Prinzipien der Perspektive erwachsen ist,“ [108]) lebt der Geist Piero della Francescas fort. Pieros Schüler, der Perspektiviker Luca Pacioli, der im Jahre 1478 an die Universität zu Perugia kam,[109]) mag die Kenntnis der Gesetze vervollständigt haben, deren Anfänge der junge Perugino bei Piero selbst in Arezzo[110]) erlernt hatte. So baut er seine Werke nicht nach den Gesetzen der Flächendekoration, sondern von innen heraus wie ein grosser Tektoniker. Da ist nichts Überflüssiges, und Architektur und Landschaft auf seinen Gemälden dienen nicht zur Verzierung, sondern als Resonanz der Figurenkomposition.[111]) Wie alles aus einer grossen einheitlichen Vorstellung heraus entsteht und seine Mittel einfach und klar sind, so verhält es sich auch mit seiner Raumkunst. Je leichter die Mittel zur Tiefenbewegung ins Auge fallen, um so besser erfüllen sie ihren Zweck, während umständlichere bei der einheitlichen Tiefenvorstellung nicht zur Geltung kommen.[112]) Hierin besteht das Geheimnis und die Bedeutung der feinen Bäumchen, die für Peruginos Landschaften so bezeichnend sind. Auf schlankem Stamm streben sie empor und breiten ihre feinen Zweige, an denen kaum das erste Grün knospt, vor den klaren, leuchtenden Himmel, wie zierliches Filigranwerk auf schimmerndem Email. Indem diese Bäumchen meistens im Mittelgrund der Landschaft angebracht sind, betonen sie leise diese schwierige und für die Bildung des landschaftlichen Raumes so bedeutsame Stelle und lenken den Blick mit unmerklicher Gewalt in die Tiefe des Hintergrundes. Die Darstellung einer fast unermesslichen Ferne, die uns auf vielen Bildern des XV. Jahrhunderts begegnete, war begründet in einer

wissenschaftlich-detailirten Anschauung der Natur, deren Wesen Naivität war, während sie bei Perugino ein bewusstes Mittel zur Erreichung einer pathetischen Stimmung ist.

Schon die Pollajuoli und Verrocchio hatten das Bedürfnis gehabt, durch einen koloristischen Grundton die Vielheit in ihren Landschaften zu künstlerischer Einheit zu verbinden. Mittelbar knüpft Perugino hier an, indem er aus Farben und Linien eine Grundstimmung erwecken will, die das ganze Bild erfüllen soll. Dies künstlerische Prinzip der Vereinheitlichung und Vereinfachung, dies Prinzip, die Umgebung der Figurengruppen sowol in den Dienst der Handlung als Ausdrucksmittel, wie in den der Komposition als Form zu stellen, zeigt den Beginn eines neuen Stils, der wieder der grossen Kunst Giottos und Masaccios verwandt ist und sich bewusst vom Quattrocento abkehrt. Daher vermeidet Perugino — und mit ihm später alle Umbrer — die Landschaft in ihrer Weiträumigkeit als Weltbild aufzufassen, wie es Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandajo in seinen Tafelbildern und andre Florentiner gethan hatten; vielmehr wird aus dem Weltganzen ein Teil herausgenommen, das Thal von Foligno oder die Gegend am Trasimenischen See, und bildmässig und mit grosser Feinheit komponirt.

So steht Perugino an der Schwelle der neuen Zeit, bewundert, überall begehrt und von talentvollen Schülern umgeben. Warum vollendete er nicht die neue Epoche der Kunst? An dem Aufstieg zu den letzten Höhen verhinderte ihn sein schwacher Charakter, und seine grosse Kunst wurde nicht ausgefüllt von einer entsprechenden Persönlichkeit. In seinem Innersten ist Perugino schwach, und die wundervolle Ruhe und Harmonie seiner Werke ist nicht die Abgeklärtheit nach seelischen Erregungen, sondern die Scheu vor überlauten Worten und Werken, vor zu grosser seelischer Anstrengung. Ein gewaltiges Ereignis führt er uns nahe, indem er uns kontemplativ stimmt. Lange Pausen voll stummer Trauer giebt er und ein Sich-Versenken in die Abgründe der menschlichen Seele und ihre Leiden. Dieser passive Zug seines Wesens ist das Grosse in seiner Kunst. Da schlägt er oft Töne an, die uns bis ins Innerste berühren, nicht indem sie uns packen und erschüttern, sondern indem sie mit magischer Gewalt in unser Herz eindringen da, wo es schwach ist. „Es muss“, wie Jacob Burckhardt es feinfühlig ausspricht, „einen göttlichen Augenblick in seinem Leben gegeben haben, da er zum ersten Male die holdeste Form mit dem Ausdrucke der süssesten Schwärmerei, der Sehnsucht, der tiefsten

Andacht erfüllte." [113]) Aber diese Stunde der Weihe, die zu den erhebenden und tröstenden im Leben gehören sollte, weil sie nur wie ein seltenes, himmlisches Geschenk kommt, wiederholt Perugino beständig. Und wenn wir das erste Mal an seine Wunder geglaubt und uns seinem Zauber hingegeben haben, so verletzt uns bald die Wiederholung. In den lockendsten Lauten vieler seiner Werke vermag man dann nur noch die raffinirte Kunstsprache zu vernehmen, die solche Wunder thut, und nur den Kompositionsmeister Perugino wird man immer wieder bewundern.

Suchten wir mit diesen Worten Peruginos ganze Kunst zu bezeichnen, so treffen sie auch auf unsren besondren Fall, seine Landschaftsdarstellungen, zu.

Seine Landschaft, — im Grunde genommen ist es nur Eine, und es bleibt erstaunlich, mit wie wenig Phantasievorstellungen er seinen Bedarf gedeckt hat, — knüpft an den Typus des Thals von Foligno an, wie er uns auf dem zweiten Bild des Bernhardins-Zyklus Fiorenzo di Lorenzos begegnet ist. Daher kann man auch zweifeln, ob die Landschaft auf dem „Gekreuzigten mit Heiligen" in S. Giovanni della Calza zu Florenz, dem Bild, das er mit Signorelli zusammen im Jahre 1472 ausgeführt hat,[114]) und das sein erstes uns bekanntes Werk ist, von Perugino entworfen sei: Die mächtigen Felsen zur Seite links, die dem Bild fast etwas Wildes geben, die harte unvermittelte Nebeneinanderstellung von Braun im Vordergrund und Blau in der Ferne, sowie das Fehlen der blaugrünen Töne, des feinen Glanzes und der sorgfältigen Anordnung der Hügelprofile im Hintergrund sind Merkmale, die gegen den bei Fiorenzo ausgebildeten Perugino und mehr für die ernstere, strengere Art Signorellis sprechen.

Mit diesem Werk begann Peruginos Thätigkeit in Florenz. Ob er damals in Verrocchios Werkstatt eingetreten ist, wie seit Vasari[115]) allgemein angenommen wird, ist für uns von geringem Interesse, da ausser der Beziehung zu Lionardo da Vinci, die in ihren gemeinsamen und für die Entwicklung der Landschaftsmalerei wie überhaupt der ganzen Kunst gleich bedeutsamen Studien und Vervollkommnungen der Öltechnik ihren Ausdruck fanden,[116]) die Formensprache und Anschauungen des Umbrers wenig von diesem Meisteratelier beeinflusst worden zu sein scheinen. Aber die florentiner Kunstwelt als Ganzes musste ihn bestimmen[117]) und auch für seine Landschaftsdarstellung von Bedeutung werden. Den Sinn für die Schönheit der Natur hatte er aus seiner

Heimat, aber von Masaccio, Angelico und im Verein mit Ghirlandajo konnte er die spezifisch florentinische Vereinigung von Figurengruppen und Bühne lernen.[118])

Ein schönes Beispiel hierfür ist die grosse „Pietà" im Palazzo Pitti, die Perugino selbst für ein Meisterwerk hielt, und deren Landschaft sogar Vasari eigener Erwähnung für wert erachtete.[119]) Hinter der Figurengruppe erheben sich an beiden Seiten graue, runde Felsenhügel, auf deren braunbemostem Rücken sich eine Reihe zarter Bäumchen erhebt und mit ihrem feinen Geäst die Transparenz des Himmels mehr hervortreten lässt. In der Senkung zwischen den beiden Höhen gleitet der Blick über braunen Mittelgrund zu einem Gewässer, das breiten Zuges schräg nach rechts fliesst und hinten ins offene Meer mündet. Am jenseitigen Stromufer kränzen Türme und Zinnen einer Stadt den Fuss eines Hügels, hinter welchem andre Höhen hervortreten, deren Umrisse mit jenem wundervollen Gefühl für die Kadenz der Linien gezogen sind, das für Peruginos Art bezeichnend ist. Nichts Einzelnes fesselt den Blick, der sich in die Ferne zum Meereshorizont verliert. Die feierliche Stille entspricht der Auffassung, die auch Angelico hatte, und die er mit seiner unvergleichlichen Naivität in der Harmonie seiner Landschaften auszudrücken verstand. Jedoch die Beherrschung der Kunstform ist bei Perugino eine umfassendere, und erst nach langem Verweilen vor dem Bild kommt uns die komplizirte Anordnung dieser Landschaftslinien, die Anfangs den Eindruck ursprünglicher Einfachheit gemacht hatten, zu Bewusstsein. Sie schmiegen sich der Figurenkomposition an: Die Linien, welche die Mittelgruppe umschliessen, sodass sie die Form eines pyramidalen Aufbaus erhält, und die sich in der stehenden Mittelfigur schneiden, setzen sich beiderseits kurvenartig in den Hügelprofilen des Mittelgrundes fort und mildern so die Strenge der geometrischen Anordnung. Gleichzeitig sondern sie die Seitengruppen von drei Figuren rechts, von zweien links von der Zentralkomposition und machen sie zu Trägern eines neuen geometrischen Aufbaus in Form zweier sich schneidender rechtwinkeliger Dreiecke, deren Katheten die drei Bildränder bilden. Äussert sich in diesen Linien die formale Seite der Komposition, so erhält auch ihr psychologischer Inhalt durch die Anlage der Landschaft eine Bekräftigung, indem die schräge Achse des Flussthals der Richtung folgt, die der Körper der Mittelfigur mit den erhobenen Armen angenommen hat. Dadurch wirkt diese Gebärde an sich haltenden, regungslosen Jammers

mit der Eindringlichkeit einer Fermate in der Musik. Würde das Thal die sonst von Perugino beliebte rechtwinkelige Achse von vorn nach hinten haben, so würden sich neue Linien und Bewegungsschneidungen



Perugino, Beweinung Christi.
Tafelgemälde im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

ergeben haben, die mit Inhalt und Komposition des Bildes nicht in Beziehung stehen.

Peruginos Art widerstrebt im Allgemeinen grossen Gruppenbildungen, und er vertieft sich lieber in die einzelnen Charaktere als Sonder-

existenzen; aber auch dann konzentrirt er die Szenerie auf den Moment der Darstellung. Betrachten wir als Beispiel das kleine Bild der Madonna, die das Christkind anbetet, im Pitti-Palast, wol eine Vorstudie zu dem grossen *Altarwerk der londoner National-Gallery: Hinter dem braunen Vordergrund erheben sich beiderseits Hügel von warmer Färbung. Dahinter öffnet sich ein langes Thal, dessen Höhen sich rechts und links entsprechen. Auf einen dunkelblaugrünen Hügel folgt ein etwas hellerer; dann wird in weiter, duftiger Ferne ein Felsen sichtbar, dessen schärfere Umrisse und kräftigere Modellirung eine feine, kaum wahrnehmbare Abwechslung, gewissermassen eine Dissonanz in der Harmonie bedeuten, die aber durch eine feine, im Schimmer der Atmosphäre fast verschwindende Linie eines letzten Hügelprofils wieder aufgelöst wird. Ähnliche Höhenzüge lenken auf der rechten Hälfte den Blick in die Bildtiefe. Die feierliche Ruhe, die über dieser Landschaft liegt, und die Symmetrie der auf beiden Seiten langsam aufsteigenden Hügelumrisse, die an die schwellenden Linien ausgebreiteter Vogelschwingen erinnert, verkünden Peruginos Gefühl für edle Schönheit. Aber wiederum wohnt diesen scheinbar zufälligen Linien ein geheimes Leben inne, das der Komposition des Bildganzen dient: Wir sind mit Interesse dem Zug der Hügelprofile gefolgt, die auf der linken Bildhälfte Linie um Linie unsern Blick in die Ferne zogen. Da plötzlich wird die letzte Linie energisch gekreuzt von dem Mantel der Madonna: der Blick folgt der neuen Richtung aufwärts; er sieht den Kopf der Jungfrau gesenkt, und unwillkürlich senkt er sich mit ihren Blicken auf das Christkind. So wird das Auge immer wieder auf das Wesentliche des Bildes geführt durch die zwingende Kraft der Komposition.

Einen Höhepunkt in Peruginos Schaffen bildet die „Kreuzigung mit fünf Heiligen“, das Fresko in S. Maria Maddalena de Pazzi zu Florenz. Figuren und Landschaft sind hier eine wahrhaft grossartige Verbindung eingegangen. Durch die drei Öffnungen einer würdigen Renaissance-Architektur erblicken wir in der Mitte den entseelten Heiland am Kreuz, an dessen Fuss Maria Magdalena kniet; in der linken Öffnung wird Maria mit dem knieenden Benedikt, in der rechten Johannes mit Bernhard sichtbar. Hinter ihnen breitet sich eine Hügellandschaft aus, durch die ein langsam ziehender Strom fliesst. Einfache Höhen erheben sich an den Seiten mit jungen, frischbelaubten Bäumen darauf, und auch im Mittelgrund, wo sich am Fuss der entfernten Berge eine Stadt aufbaut, stehen die Bäume in Gruppen, im Wasser sich spiegelnd,

und zwischen ihrem Laub Durchblicke in die gleitende Flut gestattend. Im Allgemeinen zeigt diese Landschaft keine neuen Motive, und ihre Bedeutung erhält sie erst durch ihre Verbindung mit den Gestalten vorn. Jede einzelne derselben steht im Zusammenhang mit dem Gekreuzigten, aber nicht mit ihrer Nebenfigur. Diese Geltung der fünf Heiligen als Einzelwesen berücksichtigt auch der Hintergrund, der für jede Gestalt ein andrer ist. Aber die Landschaft als Ganzes hat einen grossen Zusammenhang, der wiederum die Figuren zu höherer Einheit zusammenschliesst: Von links vorn geht eine grosse Richtungsachse nach rechts



Perugino, Crucifixus mit Heiligen.
Fresko in S. M. Maddalena de Pazzi zu Florenz.
Nach Originalphotographie von Alinari.

hinten, wo sie sich im Weiten verliert. Dadurch wird die Gebärde des Johannes, der sich rechts befindet, ungemein gesteigert. In dieser wundervollen jugendlichen Gestalt mit dem rückwärts geneigten Haupt, mit dem Augenaufschlag hinreissender Liebe zu Christus empor und und mit der unendlich ausdrucksvollen Bewegung der beiden Hände, die uns mit eindringlicher Sprache das wortlose Geständnis dieser Seele offenbaren, scheint gleichsam der Gehalt der ganzen Darstellung ausgedrückt zu sein. Die drei Heiligen, die vor ihrem toten Erlöser knieen, ermessen nicht die Bedeutung dieser Stunde, sie blicken nur bekümmert auf zu ihrem Herrn in zurückhaltender Scheu vor dem heiligen Leichnam; Maria steht da, regungslos, mit verschränkten Händen, einer Statue

gleich, nur ihre thränenlosen Augen blicken ziellos in eine unergründliche Nacht der Trauer, aus deren Schatten noch kein Laut, kein bestimmter Gedanke sich löst, der ihr die Grenzen dieses ungeheuren Verlustes wiese und ihr Trost in Seufzen und Thränen brächte. Nur in Johannes erfüllt sich die Weihe und Erkenntnis der Notwendigkeit dieser Stunde: Der Glaube an den, der um der Liebe willen starb, erfüllt ihn ganz, und in seiner Gebärde und in seinem Blick liegt das Geständnis ausgesprochen einer Liebe bis in den Tod und das Gelöbnis eines Lebens in Liebe und im Glauben. Erst in diesem Sinne wird das Mysterium dieser Stunde zur Erlösung der Menschheit, deren Repräsentant Johannes ist. Diese erhabene Auffassung der christlichen Heilslehre bedurfte einer besonderen Steigerung des künstlerischen Ausdrucks, und es ist klar, dass alle Kompositionsmittel angewendet werden mussten, um Johannes über die andren hervorzuheben.

Bisher haben wir nur Landschaften betrachtet, deren Vereinigung mit den Figurengruppen in einem Zusammenfühlen ihrer gemeinsamen Linien bestand; aber Perugino hat sich in seiner besten Zeit zu einer grossen, auf Linien, Farben, Licht und Schatten beruhenden Stimmungsmalerei erhoben, wie wir sie in der Landschaft der „Kreuzigung" in der florentiner Akademie gewahren: An den Seiten vorn ragen braune, knollige Felsenmassen auf. Hinter einem mit Bäumen bestandenen, parkartigen Gelände erhebt sich in einer Thalmulde eine Stadt. Es ist die Stunde gewählt, von welcher die Bibel berichtet, dass sich der Himmel verfinsterte. Wolken ziehen sich von allen Seiten zusammen, am Horizont steigen sie in langen Streifen auf und ballen sich zu dunklen Massen im Zenith. Noch ein Sonnenstrahl blitzt hervor und weckt auf dem plötzlich grellgrün beschienenen Hügel zur Rechten ein vorübergehendes, gespenstisches Leben. Aber um so dunkler erscheinen die benachbarten grünblauen Höhen, die im Schatten liegen. Berührt uns die Darstellung einer schwülen Gewitterstimmung, die dem Ausbruch elementarer Naturereignisse vorhergeht, bei Perugino eigenartig, so überrascht uns die Formation der Felsenberge des Hintergrundes zur Linken. Derartige Zacken sind uns in andren Schöpfungen Peruginos nicht begegnet und erinnern an Jugendwerke Lionardos da Vinci. Liegt hierin ein Hinweis auf die Erklärung dieses merkwürdigen und einzigartigen Versuches des Meisters?

Im letzten Jahrzehnt des Quattrocento entstand eine Reihe von Werken, in denen zwar die Landschaft nur untergeordnete Bedeutung

hat, die aber Perugino mit ausserordentlicher Stimmungskraft erfüllt hat, wie die der „Vision des heiligen Bernhard" in der münchener Pinakothek: Aus der edel-einfachen Halle, in welcher die Madonna dem Mönch erscheint, verliert sich der Blick in eine feierliche Landschaft. Der Hügel, der sich zuvorderst rechts vor das Thal schiebt ist braun, die Kette zur Linken blaugrün. In drei wundervoll fein gezeichneten Hügelprofilen senkt sie sich zum Thal, an das sich weiter hinten eine Meeresbucht schliesst. In dieser scheinbar zufälligen und dennoch fein berechneten Art die Gebirgsumrisse anzugeben, liegt ein grosser Unterschied zu Ghirlandajo, der abwechslungsvoller ist, aber bei seiner dekorativen Veranlagung hinter dieser zarten Linienschönheit wesentlich zurückbleibt. Dazu kommt die koloristische Feinheit, die fast an Lionardo gemahnt und Peruginos Naturschilderungen in die Mitte zwischen die der Florentiner und der Venezianer stellt. Alle Farben der Gewänder klingen hier zusammen wie in einem Alles lösenden Schlussakkord; fühlt man sich doch bei den Umbrern immer wie bei den Venezianern an Musik erinnert. Diese atemlose, feierliche Stille, in der kein Blatt sich regt, eine ächte Visionsstimmung, ist aus freiester, subjektiver Anschauung und Empfindung der Natur geboren.

Und so finden wir Ähnliches in Werken jener Zeit: Sei es, dass Perugino die Landschaft auf seiner „Himmelfahrt Marias" in der Akademie zu Florenz in breite Streifen von Hellolive, Dunkel- und Hellblaugrün und Dunkelblau hinter einander legt wie Töne, die unsrem Auge zu einem grossen, prachtvollen Farbenakkord zusammenklingen, auf den sich die Grundstimmung des ganzen Bildes aufbaut; sei es, dass er auf dem Porträt des Lopez Peirego in den Uffizien das Blaugrün von Landschaft und Himmel wundervoll zum Rot des Brustlatzes und zur Kastanienfarbe des Haares stimmt; oder, dass er auf dem Bild der „Madonna auf dem Thron" und der „Auferstehung" im Vatikan und im „Gethsemane" der florentiner Akademie den Übergang vom Orangegelb des Himmels am Horizont zum Blau des Zeniths mit vollendeter Feinheit giebt: Überall äussert sich in der Farbenwahl das zarte, fast elegante Schönheitsgefühl Peruginos, das aus den Linien der Landschaften und aus dem feinen Spiel des Blattwerks der jungen Bäume spricht. Der umbrische Sinn für die Farben in der Natur, den Gentile da Fabriano geweckt hatte, ist auch in Perugino lebendig. Alles in diesen Werken drängt nach Einheitlichkeit des Vortrags: Wenn auf der „Madonna mit vier Heiligen" vom Jahre 1500 in der Pinakothek zu

Perugia dunkle Berge den Vorder- und Mittelgrund einschliessen, und die Linien ihrer Umrisse mit den Bäumen und den Zinnen einer Stadt sich dunkel und stimmungsvoll abheben gegen den lichten See dahinter, auf dessen blankem Spiegel der warme Schein der Morgensonne ruht; oder wenn auf der „Madonna mit sechs Camaldulensern“ daselbst die Farben des Hintergrundes mit denen der Figurengruppen zusammenklingen: so äussert sich hierin der volle Unterschied zu der Landschaftsauffassung des Quattrocento, und die Hochrenaissance bereitet sich vor.

Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts sinkt die Kunst Peruginos und verflacht allmählig mehr und mehr, anstatt mit der neuen Generation mitzuschreiten, wie es die Giovanni Bellinis in Venedig thut. Das verwöhnte Volk der Florentiner, dem das Beste gerade gut genug war, verlachte den einst gefeierten Meister und nötigte ihn zur Rückkehr in seine Heimat. [120]) Dort setzte er seine quantitativ erstaunlich fruchtbare Thätigkeit fort, aber das Feuer, das seine Kunst bisher durchglüht hatte, wurde schwächer und kälter, und seine zahlreichen Alterswerke, die heute die Säle der Pinakothek zu Perugia füllen, bezeugen den unaufhaltsamen Verfall. Seine Landschaften werden immer einförmiger, und die unterschiedslos braunen Vordergründe, die blauen Fernen und die mageren Bäumchen der Mittelgründe langweilen zuletzt. Hatte er bisher die quadratische Einteilung in Felder und Kulturanlagen, wie sie die Florentiner liebten, in seinem Streben auf grossen Stil vermieden und seinen Mittelgründen und Thälern einen parkartigen Charakter verliehen, etwas, das über das Nützlichkeits-Prinzip der Welt hinaus nur die Schönheit der Erscheinung sucht, und hatte er daher alles, was an die Thätigkeit der Menschen erinnert, wie Staffage-Figürchen fortgelassen, um einen grossen und einheitlichen Eindruck zu erreichen; so geht er jetzt in dieser Vereinfachung noch weiter, verschmäht alle Details und allen Schmuck und giebt gewissermassen nur noch das Gerüst seiner Landschaften, den Raum. Zwei Predellen-Bilder in der Pinacoteca Vanucci, die zwar kaum von seiner Hand ausgeführt, aber doch von ihm entworfen sein dürften, verdeutlichen dies Prinzip der Landschaftskomposition, das nur noch auf den Grundregeln der Symmetrie beruht und besonders in der einen Tafel mit der „Verkündigung“ an Angelico gemahnt. Der Vorgang spielt sich auf einer Art von Gartenplatz ab, dessen Fussboden mit Marmorquadern und Streifen belegt ist und der hinten durch eine niedrige Steinbrüstung abgeschlossen wird. An den Seiten stehen je drei Engel, während in der Mitte

Gabriel vor der Jungfrau kniet. Zwischen ihnen und genau in der Mitte des Bildes steht der Schemel mit dem Gebetbuch Marias. Unter diesem Schemel läuft der mittelste Streifen des Fussbodenmusters senkrecht in die Bildtiefe zur Brüstung, wo diese sich in die Landschaft aufthut, und der Blick, der Mittelachse folgend, durch eine breite Ebene in die Ferne eilt. Noch einmal bekräftigen dort zwei Bäume, wie Thürwächter, die Symmetrie in starrer, regungsloser Regelmässigkeit.

Ähnlich ist die „Geburt Christi" angeordnet. In der Mitte vorn liegt das Kind, neben ihm knieen Maria und Josef, weiter hinten an den Seiten die Hirten, in der Ferne wieder zwei Engel neben einander in der Mitte. Der Raum, den diese Gestalten umschliessen, bildet einen



Werkstatt Peruginos: Geburt Christi.
Predella in der Pinakothek zu Perugia. Nach Originalphotographie von Alinari.

Kreis, den die endlos ins Weite verlaufende Mittellinie halbirt. Das Motiv der einzelnen Figuren ist konventionell, die Landschaft mit ihren flachen Erhebungen und Bäumchen an den Seiten reizlos, und es gewinnt den Anschein, als habe die Vorstellung eines Raumes als solchen nur noch die Phantasie des Meisters beschäftigt und sei alles andre vor diesen grossen, allgemeinen Ideen verblasst.

Es ging mit Peruginos Kunst zu Ende, und es blieb nur zurück, was einst die Quelle seiner Kompositionen gewesen war, die Raumkunst, aber leer, eine Formel ohne Seele. Er selbst hatte einst das Quattrocento gelehrt, dass das Wesen aller grossen Kunst Vereinfachung und Vergrösserung der Formen sei; jetzt, als man seinen Weisungen gefolgt und die neue Zeit in die angedeuteten Bahnen gelenkt war, ging der

alte Meister scheinbar mit, in Wahrheit aber verarmte seine Kunst. Wovor Ghirlandajo durch ein gnädiges Geschick bewahrt blieb, das hat Perugino voll durchleben müssen: Es ist, als habe sein junger Schüler an dem Feuer der Begeisterung, das in des Meisters Kunst verglomm, die Fackel entfacht, mit der er die Welt durchstrahlen sollte, während der Alte daheim im Winkel blieb, mürrisch und weltverdrossen, ein zweiter Michael Wolgemut. Und als Rafael in der Blüte seiner Jahre plötzlich dahingerafft ward, als der Siegeszug der römischen Kunst sich bereits wieder seinem Ende neigte, — lebte Perugino immer noch. Was er Grosses gethan und gewollt, sein Schüler hatte es aufgenommen und zur Vollendung geführt, weil er eine Seele besass, überströmend in dem Gefühl ewiger Jugendkraft und in der Anschauung unversiegbar quellender Phantasie-Vorstellungen, eine Seele, die er seinen Geschöpfen mitzuteilen wusste.

Es hiesse bedeutsame Thatsachen verschweigen, wollte man bei einer Betrachtung der umbrischen Landschaftsmalerei nach Erwähnung ihres grössten Meisters den Künstler unberücksichtigt lassen, der die Welt seiner Zeit mit Ruhm erfüllt hat, und dessen Kunst an den Fürstenhöfen des damaligen Italiens mit der Opulenz einer beliebten Mode gepflegt wurde, Bernardino Pinturicchio aus Perugia. Wie sich das Negativ zur Photographie verhält, so ähneln die Landschaften Pinturicchios denen Peruginos. Sie entstammen beide derselben Wurzel, ihr Typus ist oft der gleiche, und doch ist ihre künstlerische Absicht eine entgegengesetzte. In ihren letzten Schöpfungen, wo beide in Manier verfallen sind, offenbaren Perugino und Pinturicchio ihre Verschiedenheit: Der Eine erweitert den Landschaftsraum bis an die Grenzen der Möglichkeit, der Andre engt ihn immer mehr ein, bis die Figuren in ihm fast zur Staffage werden.

Pinturicchios letztes Werk, die „Kreuztragung" vom Jahre 1513 in der Casa Borromeo zu Mailand, ein Miniaturbild, führt auf kleiner Fläche eine schier verwirrende Fülle von Einzelheiten vor, und die Figuren, die nur ein Drittel der gesammten Bildhöhe einnehmen, werden fast erdrückt durch eine übermässig ausgedichtete Umgebung: An der rechten Seite sind braune Felsenblöcke aufgeschichtet, die durch eine thorartige Öffnung den Durchblick auf eine Waldwiese gestatten. Allerhand Bäume entwachsen dem Gestein, und vorn breitet ein junger Feigenstamm seine belaubten Zweige an der Felswand aus. Im Mittelgrund sind leichte Terrainbewegungen ausgenutzt zur Dar-



Pinturicchio, Kreuztragung.
Tafelbild in der Casa Borromeo zu Mailand.
Nach Originalphotographie von Montobene-Marcozzi.

stellung lebhafter Nebenszenen. Links erhebt sich ein andrer Felsenberg, reich gegliedert und über und über bedeckt von mannigfachem Baumwuchs, Cypressen, Tannen und Laubholz aller Art. In der Mitte senkt sich das Gelände zu einem Fluss, über den eine leichte Holzbrücke führt. Weiterhin schlängelt sich ein Weg durch parkartiges Land zu einer Stadt, die an eine von schroffen Bergketten eingefasste Meeresbucht grenzt. Zu all dieser Buntheit kommen Vögel, die am dunkelblauen Himmel schweben, das Spiel des Lichtes auf dem Laub, das mit feinen weissen und goldenen Tupfen angegeben ist, und aller erdenkliche Schmuck von Details. Pinturicchio möchte hier dem Reichtum der Natur nahe kommen und häuft, was er nur irgend anbringen kann; aber er findet kein Moment der Einheit, darum zerfällt Alles, und die Vielheit, nachdem sie uns erstaunt hat, ermüdet zuletzt. Es ist etwas Gequältes, ein Mehr-Wollen als Können, das unbefriedigt lässt, und der alte umbrische Landschaftstypus, die Felsen auf der einen Seite, denen andre im Mittelgrund entsprechen, die Stadt in parkartiger Umgebung im Thal, das durch kulissenartig vortretende Höhenzüge eingefasst wird, und hinten der Blick aufs offene Meer, geht fast verloren unter der Fülle der Zuthaten.

Dies Bild ist gleichsam Pinturicchios künstlerisches Bekenntnis. Seine Begabung zeigt sich hier als die eines Miniators,[121]) und doch hatten ihn sein Schicksal und die Gunst seiner Tage zum Freskenmaler gemacht, und ihn mit riesenhaften Aufträgen überhäuft. Folgen wir seinen Spuren in der Sixtina, in Aracoeli, in S. Maria del Popolo, im Appartamento Borgia zu Rom und in Spello und Siena, so finden wir überall ungeheure Wände ausgeschmückt. Stets gediehen seine Arbeiten in kurzer Zeit und unter Mithilfe einer grossen Schülerzahl, aber auch ohne tiefe geistige und seelische Konzentration, immer aber anmutend als geschickte und harmonische Dekoration von Innenräumen. „Seine Anordnung ist im Wesentlichen nur eine Massenverteilung, eine äusserliche Disposition nach dekorativem Gleichgewicht.“[122]) Pinturicchio erinnert an Benozzo Gozzoli, mit dem er die leichte dekorative Art und die Vorliebe für das Gegenständliche und seine Poesie gemein hat und somit auch für Landschaften poetischen Stils.[123]) Aber neben dieser Verwandschaft zeigt sich auch der Unterschied: Benozzo, der Florentiner, ist Naturalist und verhält sich der Natur gegenüber völlig naiv, während Pinturicchio höhere Gesetze im Sinn hat und sich ihm daher in der Komposition seiner Bilder überlegen zeigt. Allerdings wird man

dies Verdienst weniger seiner eigenen künstlerischen Begabung als vielmehr der Wirkung von Peruginos Vorbild zuzuschreiben haben; und gewis ist es nur ein Nachklang aus der Kunst dieses Meisters, wenn sich in Pinturicchios Werken zuweilen ein Zug wahrer Grösse findet. Aber auch Benozzos Beobachtungsgabe der Natur fehlt dem Umbrer, der eigentlich niemals neue Motive gefunden hat, sondern stets den in der Malerei von Perugia schon vorhandenen Vorrat szenischer Vorstellungen kaleidoskopartig durcheinander mischte und so scheinbar neue Landschaftsdarstellungen hervorbrachte. Hierin äussert sich einer der Grundzüge der südumbrischen Kunst. Man war in Perugia nicht historisch-naturalistisch wie Benozzo Gozzoli; den Monte Subasio hatte man vor sich, aber seit den Anfängen der Landschaftsmalerei ist er nicht wieder dargestellt worden; man suchte mehr das Typische als das Individuelle, und die Vorstellungen von Schönheit sind hier allgemeiner Art.

Pinturicchios Typus landschaftlicher Schönheit ist der bekannte, der am klarsten von Fiorenzo di Lorenzo gegeben worden war. Es ist derselbe, den Perugino bei seinem Streben auf grossen Stil vereinfacht und veredelt hatte, während Pinturicchio ihn mit Details überhäuft. Ihm fehlt Peruginos Raumsinn, darum verteilt er flächenhaft-dekorativ seine Motive. Hatte jener die Linien der Landschaft wirken lassen, so schneidet er sie mit möglichst vielen Bäumen. Lag über Peruginos Landschaften etwas wie feierlicher Orgelklang, so erstrebt Pinturicchio durch die Fülle den Eindruck des Engen, Geschlossenen, Idyllischen, dem er noch Genrefigürchen als Staffage hinzufügt. Pinturicchio giebt zuviel. Es geht uns mit seinen Landschaften oft wie mit italienischen Gärten, die uns von Weitem traulich zuwinken, in den Umkreis ihrer hohen Schutzmauern einzutreten: Was uns aber von aussen reizvoll schien, enthüllt sich uns in seinem Innern als verwildert und verwachsen und die weise Absicht des Gründers verdunkelt.

Mit dieser Vorliebe Pinturicchios für möglichste Fülle in seinen Bildern verbindet sich die für reiche Architekturen, mit denen er besonders die Mittelgründe seiner Landschaften schmückt. Der Typus der Szenerie auf der „Geburt Christi" in S. Maria del Popolo zu Rom ist wenig von dem der mailänder „Kreuztragung" verschieden: Die Stelle des Felsengewirrs zur Rechten dort nimmt hier die zerfallene Hütte ein, deren rotes Mauerwerk von Epheu überwuchert ist. Im Mittelgrund links türmen sich braungrüne Felsen auf, die ein Thor bilden, durch das sich der Zug der Könige nähert, während auf steiler Höhe darüber

die Herden der Hirten grasen. In der Mitte des Bildes senkt sich das Gelände sanft zu einer Thalmulde, wo zwischen Bäumen und phantastischen Felsengruppen eine stattliche Kirche steht, ein runder Kuppelbau aus Backstein, vor den sich eine Säulenhalle aus weissem Marmor legt; daneben ragt der Campanile. Weiter zur Rechten spannt sich eine Pfeilerbrücke über den Fluss, der sich durch das Thal zieht. Dunkelblaue, kräftig profilirte Höhenzüge schliessen den Horizont. Im Unterschied zu andern Landschaftsmalern der Zeit, die den Mittelgrund darzustellen vermeiden, betonen ihn die Umbrer: Perugino durch seine Bäumchen, Pinturicchio durch Architekturen und seine anmutigsten Motive. Dieser Sinn für Raumbildung ist durch das Vorbild Peruginos entwickelt worden; aber überhaupt wird eine Landschaft, die durch poetische Motive wirken will, auf die Ausgestaltung des Mittelgrundes angewiesen sein. Die Felsenthore und phantastischen Kombinationen, die uns überall bei Pinturicchio wie gedankenlose Wiederholungen begegnen, entstammen der Formensprache Fiorenzo di Lorenzos; zuweilen aber, z. B. auf der „Glorie des heiligen Bernhardin" in S. Maria in Aracoeli zu Rom, wirken sie wie ein fernes Echo aus der Kunst Mantegnas.

Am verwandtesten zeigt den landschaftlichen Typus der „Kreuztragung" und dieser „Geburt Christi" das Fresko gleichen Gegenstands in der „Schönen Kapelle" des Domes zu Spello, nur hat hier die grössere Breite des Bildes eine unangenehme Auseinanderzerrung der Teile bedingt,[124]) so dass im Mittelgrund eine empfindliche Leere gähnt, während am Horizont das altbewährte Motiv der Meeresbucht in entsprechender Breite aushilft. Mehr oder minder umgeändert findet sich dieser Typus in fast allen Landschaften Pinturicchios. Immer ist es eine behagliche Existenz, und das anmutige junge Grün seiner mannigfachen Baumgruppen, die phantastischen Felsenthore, die Städte am Wasser, die prächtigen Architekturen in parkartiger Umgebung, die blaue Ferne mit dem Meeresspiegel, das Alles ist eine Summe reizender Motive, die Dichtung eines Märchenlandes, das nicht den Bedürfnissen wirklicher Menschen dient, sondern in welchem Könige und Prinzessinnen aus alten Sagen wandeln mögen. Pinturicchio ist ein Landschaftspoet wie Benozzo und Carpaccio, wenn auch Letzterem nicht ebenbürtig, erzählend und dekorativ wirkend und dabei ein ächter Quattrocentist. Was sehen und erleben wir nicht alles in einer Landschaft wie der auf dem zweiten Fresko der Domlibreria in Siena, wo uns die Gesandtschaft des Aeneas Sylvius an den Hof des Schottenkönigs geschildert wird: Durch die

breiten und hohen Bogen der luftigen Loggia, in welcher der König Audienz erteilt, blicken wir in eine liebliche Flusslandschaft hinaus, in welcher der Künstler durch die Annahme eines hohen Augenpunktes unendlichen Reichtum von Details ausbreiten konnte. Auf dem Fluss, der unterhalb der königlichen Halle entlang fliesst, liegt das Schiff, mit welchem Aeneas Sylvius die beschwerliche Reise gemacht hat. Am jenseitigen Ufer und halb versteckt unter zackigen Felsen ragt das Königsschloss mit seinen schlanken, gotisirenden Türmchen und Erkern. Weiter



Pinturicchio, Aus dem Leben des Aeneas Sylvius Piccolomini (Ausschnitt).
Fresko in der Bibliothek des Domes zu Siena.
Nach Originalphotographie von Alinari.

unterhalb liegt die Stadt. Dort erweitert sich das Flussbett zum breiten Gewässer, das seine Buchten allenthalben zwischen die Ausläufer der Gebirge schiebt, die beiderseits den Strom in die Ferne begleiten, wo wir sie in immer duftiger werdenden Linien zum Meer abfallen sehen. Die Fülle verschiedener Vegetation, die an einen botanischen Garten erinnert, die Spiegelung der Bäume in den Fluten, die Schiffe und die überall eingeflochtenen kleinen Genrebilder vermögen lange Zeit den

Blick zu unterhalten. Was wir da alles sehen, ist wol der Wirklichkeit verwandt, aber umgedichtet in anmutigem Novellenton und einem allgemeinen Typus angenähert. So bunt und mannigfach Pinturicchios Landschaften auch sind, finden wir uns doch bald in ihnen zurecht, wenn wir das Ideal der Landschaften Peruginos kennen gelernt haben.

Dass diese liebenswürdige, farbenfrohe Kunst von den Menschen ihrer Zeit sofort verstanden worden ist, dass zahlreiche Aufträge an ihren Meister ergangen sind, dass sie für einige Jahrzehnte die Mode für die Innendekoration fürstlicher Gemächer bestimmt hat, nimmt uns nicht Wunder, ebensowenig aber Vasaris absprechendes Urteil über sie. Vasari gehörte einer andren Generation an, und eine Zeitrichtung und Mode wird stets von ihrer unmittelbaren Nachfolgerin am schärfsten verurteilt. Pinturicchios scheinbare Veranlagung für Landschaftsdarstellungen hat die Bedeutung dieses ganzen Zweiges der Malerei gehoben, und es ist für Pinturicchio selbst wie für seine Zeit charakteristisch, dass man ihm den Auftrag gab, eine Loggia im Belvedere des Vatikan mit Städteansichten zu schmücken.[125]) Da uns diese Bilder nicht erhalten sind, so sind wir auf Vasaris Angaben angewiesen, der die Namen der dargestellten Städte: Rom, Mailand, Genua, Florenz, Venedig und Neapel nennt und sie mit den Worten charakterisirt, sie seien „nach flandrischer Art“ gemalt gewesen. Diese Bezeichnung bezieht sich kaum auf die Art der Ausführung, wie man immer meint, denn was sollte in der Malerei des Umbrers an Niederländer erinnern? Vielmehr spricht Vasari zu seinen Zeitgenossen mit dem ihnen geläufigen terminus technicus; begannen doch in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts die Brüder Bril und ihre Landsleute in Anknüpfung an die von Pinturicchio begründete, namentlich aber durch Giovanni da Udine geförderte Geschmacksrichtung ihre umfangreiche Thätigkeit, und war es doch zu Vasaris Zeit Mode, Wände mit Landschaften „nach flandrischer Art“ zu dekoriren. Ausserdem sind Städtebilder von der Hand Pinturicchios erhalten, die uns einen Begriff von dem Aussehen der untergegangenen Fresken geben können: Auf einigen der Fresken in der Bibliothek und in der Taufkapelle des Domes zu Siena erkennen wir Siena, Ancona,[126]) und sogar Rhodos, wie uns die Inschrift versichert. Es kam hierbei zumeist auf einige charakteristische Gebäude an, die den Beschauer an die bekanntesten Plätze der betreffenden Stadt erinnern sollten, während die begleitenden Landschaften der allgemeinen Phrasäologie Pinturicchios angehören und sich nicht von denen andrer Hintergründe unterscheiden.

Wir haben heute für derartige Darstellungen nur noch historisches Interesse, da jedes künstlerische Moment, wie es solchem Gegenstand etwa durch das Licht gegeben werden könnte, fehlt.

Für den geheimnisvollen Zauber des Lichts und seiner Erscheinung in der Landschaft besass Pinturicchio überhaupt kein Verständnis: Auf dem ersten Fresko der sienesischen Libreria, dem „Aufbruch des Aeneas Sylvius Piccolomini zum Konzil von Konstanz“, wo durch den vorgeschriebenen Inhalt des Bildes eine Himmelserscheinung gefordert wurde, versagt Pinturicchios Kunst: Wolken konventioneller Form ballen sich über der Landschaft zur Linken, und in breiten Streifen geht ein Regenschauer nieder, während über dem Hafen rechts wieder klarer Himmel blaut, und ein farbenfroher Regenbogen sich glückverheissend über der Ferne wölbt. Mag diese Aufgabe für die junge Kunst des Qattrocento noch zu schwer gewesen sein, so zeigt immerhin die nachlässige Naturbeobachtung und -Wiedergabe, wie weit die Kunst Pinutricchios hinter der Peruginos zurücksteht. Auf diese Weise konnte man nicht zu einer Landschaftsmalerei grossen Stils gelangen, und die Folgezeit musste sich unbedingt von Pinturicchio abwenden und in die verheissungsvolleren Bahnen Peruginos einlenken. Es ist hierfür bezeichnend, dass der junge Rafael in seinen Entwürfen, die er für einige der Fresken der Domlibreria der Piccolomini gemacht hat, auch für die Landschaft dieses ersten Bildes Anweisungen gegeben hat, denen Pinturicchio freilich nicht gefolgt ist: Welliges Gelände führt auf dieser Handzeichnung der Uffizien zu dem von zwei Türmen und starkem Plankenwerk geschützten Hafen von Talamone, der mit seinen Schiffen den Mittelgrund der Landschaft einnimmt. Dahinter breitet sich das offene Meer aus, das rechts eine breite Bucht in das hügelige Land schiebt, während es im Hintergrund links zwei Inseln bespült, deren flache ruhige Linien das Bild würdig abschliessen. Dass Rafael an die Stadt im Hintergrund Genova geschrieben hat, und an die Inseln Corsica und Sardignia, berührt uns heute kindlich; aber wenn wir nicht auf diese Namensbeischriften achten und nur die künstlerische Landschaftskomposition auf uns wirken lassen, so fällt uns die Einfachheit und Klarheit der Übersicht auf und das Gefühl für Luftperspektive und Fernsicht.[127]) Das sind Eigenschaften, die den Naturschilderungen Pinturicchios fremd sind und nur von Perugino gelernt werden konnten.

So rückt denn Pinturicchio auch als Landschaftsmaler, als den man ihn gepriesen hat,[128]) an untergeordnete Stelle. Ohne das Vorbild der



Pinturicchio, Reise des Aeneas Sylvius Piccolomini zum Konzil.
Fresko in der Bibliothek des Domes zu Siena. Nach Originalphotographie von Alinari.

grösseren Peruginos ist seine Kunst, der es immer an eigener Erfindung und höherer Inspiration gemangelt hat, auch auf diesem Gebiet undenkbar; aber mit respektablem Fleiss hat er dem Besseren nachgestrebt

und den Grad von Vollkommenheit erreicht, den ein begabter Handwerker erreichen kann. Nicht die Fülle macht zum grossen Landschaftsmaler, sondern die Kraft der Naturbeobachtung, die Erfindung guter Motive und die Inspiration. Das Alles fehlt ihm, und er tritt füglich hinter Perugino zurück, wenn man fragt, wer die Anregung zur Weiterentwicklung gegeben hat, die in Rafael gipfelt. Hat man bei Pinturicchios Landschaften zuweilen eine Empfindung der Unruhe, ähnlich wie bei den Werken des ausgehenden Trecento, sodass man den gänzlichen Verfall der Kunst befürchtet, so verheisst der Anblick Peruginos eine grosse Zukunft. Aus der Fülle quattrocentistischer Bestrebungen, wissenschaftlicher Einzelstudien und Zersplitterungen aller Art erhebt er die Kunst wieder zu den Höhen typischer Bedeutung und zeigt ihr das Ziel: Die Landschaft ist nicht von gleicher Wichtigkeit wie die Figuren, aber sie ist auch nicht ohne Bedeutung für das Ganze. Der edle Zug ihrer Linien, die Harmonie von Farbe und Licht, die ganze Lebensempfindung in ihr folgt der Gruppenbildung wie die Begleitung des Instrumentes der gesungenen Melodie. Und nicht eine Landschaft, die allenthalben an das irdische Treiben der Menschen mit ihren individuellen Eigenheiten erinnert, kann dem grossen Stil der Figurenauffassung entsprechen, sondern nur eine freie, allgemeine, typische Schönheit. So lautet das Vermächtnis der Umbrer an Rafael.

Anmerkungen zum vierten Kapitel.

[1]) C. F. v. Rumohr, Drey Reisen nach Italien. Leipzig 1832. Gelegentlich der Aufstellung italienischer Gemälde in der berliner Galerie rät er, die Toskaner und Umbrer ungetrennt zu lassen.

[2]) Giosue Carducci, Delle Odi Barbare. Bologna 1893.

[3]) Vasari II, Vita di Masaccio und S. 332.

[4]) H. Janitschek, L. B. Albertis kleinere kunst-theoretische Schriften a. a. O. S. III ff.

[5]) Vasari II, S. 547.

[6]) L. B. Albertis Drei Bücher über die Malerei a. a. O. S. 62: „Nun aber steht es fest, dass sie (die Sehstrahlen) in Folge weiter Entfernung an Kraft verlieren. Ich glaube, die Ursache hierfür liege darin, dass die Strahlen infolge ihres Durchganges durch die verdichtete Luft etwas von den Massen an Luft und Farbe, von welchen sie erfüllt, einbüssen. Hieraus leiten wir folgende Regel ab: Je grösser die Entfernung, um so farbloser und lichtloser wird die gesehene Fläche erscheinen."

[7]) Opere Volgari di Leon Batt. Alberti. Ediz. Bonucci. Firenze 1843. I, S. XC ff. enthält die anonyme Vita Albertis. Die „Demonstrationen" S. CII ff.

[8]) Felix Witting, Piero dei Franceschi. Strassburg 1898. S. 173. — G. Winterberg, Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva Pingendi. Strassburg 1899. S. 64.

[9]) Es ist die gewöhnliche Ansicht hierüber, z. B. bei Janitschek u. a.

[10]) Alberti a. a. O. S. 66.

[11]) Vasari II, S. 547: . . . . . „alcune prospettive, che da lui furono assai meglio descritte con la penna, che dipinte col penello."

[12]) Alberti a. a. O. S. 78.

[13]) Vasari II, S. 204.

[14]) Charles Loeser, Paolo Uccello. Rep. f. Kw. XXI, S. 83 ff. macht den Versuch der Rettung des „Künstlers" Uccello: Vasaris Lob (?) habe auf künstlerischen Eindrücken beruhen müssen, dass starke Hervortreten der Linienperspektive auf der „Sündflut" sei auf Kosten der Restauratoren zu setzen, nichts habe ihm ferner gelegen als das ihm von Vasari angedichtete Grübeln über perspektivische Probleme, mit denen er sich, als geborener Künstler überhaupt nur der Mode der Zeit folgend, beschäftigt habe. Loesers Hypothese wird wenig Anklang finden.

[15]) Milanesi in der Anm. † zu Vasari II, S. 204.

[16]) Vasari in der Vita Uccellos mehrmals, z. B.: „Ma fu bene assai che Paulo con l'ordine della prospettiva gli andò diminuendo e ritraendo come stanno quivi appunto, facendovi tutto quel che vedeva; civè campi, arati, fossati ed altre minuzie della natura, in quella sua maniera secca e tagliente: laddove, se egli avesse scelto il buono delle cose, e messo in opera quelle parti appunto che tornan bene in pitturi, sarebbono stati del tutto perfetissimi." Vasaris Forderung am Schluss, die Natur zu stilisiren, ist ein Kunstbekenntnis der Hochrenaissance.

[17]) Man erinnert sich hierbei der Malerei des Altertums, die eine besondere Vorliebe für Landschaftsbilder in Einer Farbe, Grün oder Gelb, hatte. Auch dort kam es nur auf den Ausdruck des Plastischen und Organischen in der Natur an, entsprechend dem Charakter der ganzen antiken Malerei. Vergl. Wolfgang Helbig. Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei. Leipzig 1873. S. 359.

[18]) Vasari II, S. 216. — Heute im Louvre.

[19]) Loeser a. a. O. S. 92.

[20]) Loeser a. a. O. S. 89. Vergl. auch das jetzt im Besitz von Mme. E. André in Paris befindliche *Bildchen. Eine ähnliche Abbildung bei W. Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin 1901. S. 24.

[21]) H. Thode, Andrea Castagno in Venedig. Festschrift für Otto Benndorf. Wien 1898. S. 313. — Vergl. auch W. Waldschmidt, Andrea del Castagno. Berliner Inaugural-Dissertation. 1900.

[22]) Aug. Schaeffer, Die Landschaften der Gemälde-Galerie des Allerhöchsten Kaiserhauses. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allh. Kaiserhauses. 1891, XII, S. 230 bemerkt, dass die Landschaften der frühen Italiener im Verhältnis zu den Figuren immer zu klein sind, und meint, die Meister seien sich dessen bewusst gewesen, hätten aber dadurch die Mächtigkeit ihrer Gestalten steigern und andrerseits die Landschaften recht reich ausgestalten wollen. — So sehr ich der zweiten Begründung beistimme, kann ich die Annahme einer bewussten Verkleinerung des landschaftlichen Massstabes nicht für wahrscheinlich halten. Das Misverhältnis entsteht unabsichtlich und aus tief eingewurzelter Scheu vor der Würde des Gegenstandes. Der Ausgangspunkt dieser Kunst ist der Mensch, das Abbild und Ebenbild Gottes und seiner Heiligen, und der Mensch dominirt unbedingt im Bilde, solange ein Vorgang aus der Geschichte der Heiligen dargestellt werden soll.

[23]) W. Bode, Eine Predellatafel von Domenico Veneziano. Jahrb. d. k. pr. Ks. IV, S. 92. — Desgl. Bd. XVIII, 192/3.

[24]) Gaye, I, S. 136. — Vasari, II, S. 674.

[25]) Milanesi im Anhang zu Vasari II, S. 685 ff.

[26]) Schmarsow, Die Cappella dell' Assunta im Dom zu Prato. Rep. f. Kw. XVI, S. 191.

[27]) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. III, S. 295: Piero erhielt wahrscheinlich seinen ersten Unterricht von einem wandernden Sienesen. — Rob. Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Leipzig 1879. S. 64: Gentile da Fabriano soll von Taddeo Bartoli beeinflusst sein und so die sienesischen Elemente auf Piero übertragen haben.

[28]) Vasari, II, S. 497: „A Sorgiano, luogo de' Frati Zoccolanti di San Francesco, fuor' d'Arezzo, dipinse in una capella un Cristo che di notte ôra nell' orto, bellissimo."

Sollte dies Bild Pieros frühester Thätigkeit angehören, oder entsprach es, wie der Ort vermuten lässt, dem Fresko mit der nächtlichen Engelsvision vor Constantin in S. Francesco zu Arezzo? In letzterem Fall wäre der Verlust des Werkes unermesslich gross, da seine Kenntnis der Kunstgeschichte des XV. Jahrhunderts ein neues Kapitel hinzufügen würde. Wissen wir doch über derartige Lichtmalereien aus dem Quattrocento, die Rafaels „Befreiung Petri" in Rom vorangehen, fast nichts.

29) Schmarsow, Melozzo da Forlì. Berlin-Stuttgart 1886. S. 314.

30) R. Vischer a. a. O. S. 66, Anm. 2: „Auf die Ausbildung des Landschaftlichen in der Malerei mögen neben van Eyck'schen Mustern auch die „Tages- und Nachtdemonstrationen" Albertis Einfluss genommen haben."

31) Witting a. a. O. findet überall in Pieros Kunst Eindrücke von Niederländern, ohne überzeugend zu wirken.

32) Schmarsow, a. a. O. S. 315.

33) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, S. 304. Der Cicerone (8. Aufl.), S. 667/8 versetzen den aretiner Zyklus in den Anfang der 50er Jahre, während er in die 60er Jahre verschoben wird von Schmarsow, a. a. O. S. 313. Witting, a. a. O. S. 60.

34) Witting, a. a. O. S. 175.

35) Das Blau des Himmels auf diesem Bilde leidet durch grosse gelbliche Flecke, die wol von verdorbenen Bindemitteln der Farben herrühren. Dasselbe fällt bei dem Blau der Bildnisse Domenico Venezianos im Museo Poldi-Pezzoli und in Berlin auf.

36) Das früheste mir bekannte Beispiel befindet sich in den leider bis zur Unkenntlichkeit zerstörten Fresken einer Seitenkapelle rechts vom Chor in S. Francesco al Prato zu Pistoja. Es sind Werke eines einheimischen (?) Malers aus dem Ende des Trecento. Mehrmals kommt das Motiv in Jugendbildern Fra Filippo Lippis vor.

37) Man könnte daher wol zweifeln, ob das Bildchen nicht einer späteren Epoche der Kunst Pieros angehört.

38) Witting, a. a. O. S. 54/55: schliesst aus dem blauen Licht, das über dem Bilde liegt, auf Mondschein. Dann wundert man sich doch, warum an dem klaren Himmel die Sterne fehlen? Ausserdem bezweifele ich, dass der prachtvollste Mondschein, dessen Intensität im Süden freilich weit stärker ist als bei uns, jemals die Landschaft bis in weite Ferne so klar erkennen lässt.

39) Witting, a. a. O. S. 52/53.

40) Witting, a. a O. S 112 tadelt mit Unrecht den Mangel der Luftperspektive.

41) Witting, a. a. O. S. 113.

42) Alberti, a. a. O. S. 66.

43) Hier sei der „Stigmatisation des hl. Franz", der Predella des Altarwerkes der perusischen Pinakothek Erwähnung gethan, die neuerdings von Witting, a. a. O. S. 34/35 dem Meister selbst energisch zugeschrieben wird entgegen der allgemeinen Ansicht. Auch mir schien diese Tafel mit dem auffallenden und nicht sehr fein durchgeführten Lichtspiel im Dunkel des Waldes zu grob für Piero zu sein, und ich bezeichnete sie in meiner Notiz als Schulgut.

44) Nur Witting a. a. O. S. 38—49 versetzt sie aus stilkritischen Gründen um 10 Jahre früher als gewöhnlich, doch sind seine Argumente nicht stichhaltig.

45) Winterberg, a. a. O. S. 19 schliesst aus dem landschaftlichen Horizont auf

einen tieferen Standort des Malers als der Figuren. Von so tiefem Augenpunkt aus sind aber die Porträts nicht aufgefasst.

[46]) Winterberg, a. a. O. S. 36.

[47]) Winterberg, a. a. O. S. 19 glaubt das Fehlen der geologischen Charakterisirung tadeln zu müssen. Für ebenso verfehlt halte ich seinen Versuch, die Landschaft der Allegorien in ein Liniensystem zwängen zu wollen, vergl. die Figur auf S. 35. Das Problem dieser Landschaften ist dasselbe wie auf der *Allegorie mit der Geisselung Christi im Dom zu Urbino: Auflösung der Umrisse in Luft und Licht.

[48]) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, S. 298.

[49]) Winterberg, a. a. O. Kapitel III.

[50]) Alberti, a. a. O. S. 92.

[51]) Diese Tafel ist unmöglich von derselben Hand gemalt, die wir von den Bildern der florentiner Akademie, der *Galerie Doria in Rom oder der *Sammlung Morelli in Bergamo her kennen: Diese gehören einem Meister, der an Masaccio und Fra Filippo Lippi anknüpft, jene einem entschlossenen und glücklich begabten Naturalisten wie Baldovinetti: Dieselbe Raumanschauung, dieselbe ziselirende Ausführung, die an die Goldschmiedekunst erinnert, dieselbe Helligkeit des Kolorits, die Baldovinetti dem Domenico Veneziano verdankt, rücken dies Bild in unmittelbare Nähe Alessos, ebenso wie sie es von der Kunst Pesellinos unterscheiden. — W. Weisbach, Der Meister des Carrandschen Triptychons, Jahrb. d. kgl. Pr. Ks. XXII, 35 ff. weist das Bild dem Giuliano Pesello zu. Derselbe in seinem Francesco Pesellino u. s. f. S. 6, 8/9.

[52]) Vasari, II, 596.

[53]) Diese frühe Lehrerschaft Domenico Venezianos beweisen die drei Tafeln mit der „Taufe Christi“, der „Verklärung“ und „Hochzeit zu Kana“, die Baldovinetti nach Fra Angelicos Plänen für den grossen Zyklus der Annunziata ausführte. Der Unterschied in der Malerei des Mönches und Alessos ist evident und fiel bereits Antonio Manetti auf, der in seinen „Uomini singolari“ (a. a. O. S. 166) von Angelico berichtet, dass er nur „quasi tutto el tabernacolo degli arienti della Nunziata de' Servi“ gemalt habe. Die Landschaft der beiden erstgenannten Bilder entspricht in der Form der fernen Berge denen Angelicos. Aber bereits der Vordergrund, den ja auch Angelico nie glücklich darzustellen vermochte, erinnert an Metallarbeit, sodass hier Baldovinettis erster Unterricht sich äussert: Die Büsche und Pflanzen am Fuss dieser metallisch scharfen Felsen entstammen der Art des Trecento, wo wir sie in der Grabkapelle der Strozzi in S. M. Novella, im „Triumph des Todes“ in Pisa u. s. f. finden. Die Goldschmiedekunst, wie wir sie aus den Reliefs am Jacobus-Altar in Pistoja und in der florentiner Domopera kennen, übernahm sie. So mag Baldovinetti sie kennen gelernt haben, denn die ziselirende Schärfe der Zeichnung in seinen Bildern legt die Vermutung nahe, dass er einem beliebten Brauche seiner Zeit gemäss seine erste künstlerische Erziehung in der Werkstatt eines Goldschmiedes erhalten habe. Die Färbung der drei Tafeln ist auffallend hell, fast weiss, ebenso das Licht auf den Gewändern. In scharfem Kontrast dazu stehen die dunklen Cypressen. In diesem beabsichtigten Gegensatz von Hell und Dunkel äussert sich etwas laut und herausfordernd der Schüler des Lichtmalers Domenico Veneziano. Schüler Domenicos nennen ihn auch Crowe und Cavalcaselle a. a. O. III, 107. — Die drei Tafeln werden Baldo-

vinetti zugeschrieben: Cicerone, 8. Aufl. S. 646, Anm. 1. — Desgl. Wingenroth, Beiträge, S. 429 f.

54) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, 107. Cicerone, S. 646.

55) Vasari, II, 595.

56) Witting, a. a. O. S. 52.

57) Die Jahreszahl 1450 auf dem Sarkophag ist ein Versehen des Restaurators, aber ein unbedeutendes.

58) Züricher Novellen.

59) Schon Crowe und Cavalcaselle a. a. O. III, 117 geben sie Baldovinetti. — Desgl. jetzt Witting, a. a. O. S., 59.

60) Vasari, II, S. 593 ff.

61) Gegen Vasaris Behauptung II, S. 682 und III, S. 291, dass Piero Pollajuolo Castagnos Schüler gewesen sei, wenden sich Lermolieff, Galerie zu Berlin, S. 31, Cicerone, 8. Aufl., S. 647.

62) Lermolieff, Galerie zu Berlin, S. 31, Galerien zu München und Dresden, S. 237, Anm. 2. — Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, 128 und 135.

63) Vasari, III, S. 291.

64) Vasari, III, S. 292/93.

65) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, S. 133/34.

66) Das Bildchen daneben „Herkules und Kakus" zeigt bemerkenswerte Unterschiede von seinem Seitenstück: Die Färbung ist dunkler und trüber, die Schattirung der Körper nicht so klar, die Hautfarbe branstig rötlich. Das rechte Bein des Herkules ist verzeichnet, der linke Fuss nicht angespannt, während gerade die Zehen auf dem andren Bilde gut bewegt sind. Die Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund fehlt auch hier, aber der Übelstand wird verschärft durch die Anbringung einiger Staffagefigürchen, Hirsch und Hund, welche die Unproportionalität noch mehr betonen. Der Augenpunkt liegt höher. Trotz der Sorgfalt, mit der noch weit im Hintergrunde ein Gehöft mit Mauern, eine kleine Stadt und blühende Büsche mit spitzem Pinsel ausgeführt sind, fehlt die äusserste Feinheit, die dem andern Bildchen eignet. Also ist wol auch der höhere Augenpunkt ein Zeichen der Verlegenheit, um so eine grössere Übersichtlichkeit zu gewinnen. Die Berge hinten haben etwas Verwischtes, Wolliges, desgleichen der See links in der Ferne; während auf dem Nebenbilde die Höhen des Hintergrundes nur von einem zarten atmosphärischen Schleier bedeckt sind, unter welchem man die Formen erkennt. Störend wirkt auch hier das Rotbraun, das der Künstler einführt, um den goldbraunen Ton der Ferne zu erhalten. Der Duft geht hiermit verloren. Der Unterschied in der Ausführung beider Bilder ist so gross, dass man das hier besprochene kaum derselben Hand zutrauen darf, die das andre malte.

67) Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin 1887. S. 139 und 141 entwirft folgenden Lehrgang Verrocchios: Anfangs lernt er bei dem Goldschmied Giuliano Verrocchi, wird dann in der Plastik von Donatello bestimmt, in der Malerei von Fra Filippo Lippi, Castagno, Domenico Veneziano und Baldovinetti. — Dürfte nicht die Beziehung zu Castagno und D. Veneziano aus einem längeren Aufenthalt im Atelier Baldovinettis zu erklären sein? Aus der Formensprache Baldovinettis lassen sich meines Erachtens gewisse Typen Verrocchios wie der des Christus und des Christkindes ableiten.

[68]) Bode, a. a. O. S. 126.

[69]) Wie Crowe und Cavalcaselle, die das Gemälde der Werkstatt der Pollajuoli zuweisen, es ein „Bild von müder und blöder Farbe“ nennen können, (III, 136), ist unbegreiflich; während Lermolieffs (Galerien Borghese und Doria Panfili, S. 108/9, Anm. 1) Geringschätzung wol mehr aus persönlichen als kritischen Motiven hervorgeht. — H. Mackowsky, Verrocchio. Bielefeld und Leipzig 1901. S. 84 weist die Ausführung des Bildes dem Francesco Botticini zu. P. Müller-Walde, Leonardo da Vinci, München 1889, S. 41 will Lionardos Hilfe darin erkennen.

[70]) Bode, a. a. O. S. 112.

[71]) Der Cicerone, in der ersten Fassung. Jetzt fehlen diese Worte.

[72]) L. B. Alberti, a. a. O. S. 116.

[73]) Vasari, II, S. 597 und III, 263. — Bode a. a. O. S. 141 lässt ihn zuerst von Cosimo Rosselli und Castagno beeinflusst werden, dann gegen Ende der 70er Jahre von Verrocchio.

[74]) Thode, Franz von Assisi, S. 150.

[75]) Alfr. Bassermann, a. a. O. S. 97.

[76]) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, 235 nehmen das umgekehrte Verhältnis an, dass Benedetto die Fresken Ghirlandajos benützt habe. Wahrscheinlich aber ist Benedettos Kanzel bereits um 1475 entstanden (Bode im Cicerone S. 149 und 386), also ein Jahrzehnt früher. Die Sassetti-Kapelle wurde Ende des Jahres 1485 fertig. A. Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Domenico Ghirlandajo in S. Trinità etc. Leipzig 1902. S. 17, Anm. 2.

[77]) Wölfflin, a. a. O. S. 157.

[78]) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, 242.

[79]) Purgatorio, XII, 100 ff.

[80]) Auf einer Federzeichnung der Uffizien zu diesem Bild sieht man über der Porta S. Niccolò die Kuppel des Domes breit aufsteigen.

[81]) Ernst Steinmann, Ghirlandajo. Künstler-Monographien XXV. Bielefeld und Leipzig 1897. S. 44. — Vergleiche hiermit das Seitenstück eines Vertrages mit ähnlichen Bedingungen für die Landschaft, den der Cardinal Francesco Piccolomini mit Pinturicchio abgeschlossen hat: „Idem sia tenuto decte figure lavorate in fresco, come di sopra, ritoccharle in secho, et rifinirle di buoni colori, nudi, veste, appannamenti, arbori, paesi, città, arie, et finbrie, et fregiature“. Anm. zu Vasari, III, 519.

[82]) Rumohr, a. a. O. II, 278 bereits spricht von nordischen — er sagt „deutschen“ — Mustern.

[83]) Verrocchio hatte dies Motiv in seiner Madonna im Museum zu Berlin, Nr. 104a, und wol noch öfters angewandt, denn es findet sich bei seinen Schülern mehrfach. Der terrassenartige Aufbau selbst hatte sich aus dem Trecento heraus entwickelt und seine schematisch starrste Form auf Domenico di Michelinos Dantebild im florentiner Dom erhalten, wo sie der Darstellung des Purgatorio entsprach. Insofern hat auch Ruskin, Modern Painters, III, 239 nicht unrecht, wenn er auf die Ähnlichkeit des Ghirlandajo'schen Berges mit Dantes Purgatorio aufmerksam macht.

[84]) Steinmann, a. a. O. S. 36f. und 40.

[85]) Trotzdem berichtet Condivi, Das Leben des Michelangelo Buonarotti. Quellenschr. z. Kg. VI, 11 von einem Skizzenbuch Ghirlandajos, „worin Hirten mit

ihren Schäflein und Hunden, Landschaften, Gebäude, Ruinen und ähnliche Dinge gemalt waren". Daran knüpft er eine Anekdote, sodass die Existenz des Buches für uns wieder zweifelhaft wird.

[86]) Vasari, III, 274.

[87]) Vergl. die Charakteristik der Umbrer, die Springer, Kunsthistorische Briefe, Prag 1857, S. 607 im Zusammenhang mit der Schilderung ihrer Heimat giebt.

[88]) Milanesi, Anmerkung zu Vasari, II, 674.

[89]) Hier scheint mir der passende Moment der historischen Entwicklung zu sein, das dem Vittore Pisano zugeschriebene Bild der Kunsthalle zu Karlsruhe zu erwähnen. Die obere Hälfte stellt die „Geburt Christi" dar. Den Hintergrund bildet eine Nachtlandschaft. Der Boden ist dunkelgraugrün, der Wald zur Rechten schattig. Im Mittelgrund bespült das Meer den dunkelgrauen Ufersand. Das Wasser hat unangenehm grüngraue Farbe, darauf sind Wellen in leichten Kurven aufgesetzt. In der Ferne, wo weisse Segel leuchten, schiebt sich dunkelgrau die Küste herein. Hell schimmern darüber entfernte Berge. Der Himmel ist gleichmässig dunkelblau. Die Farben der Figuren vorn sind hart und ohne Bezug auf die Nachtlandschaft belichtet. Malerisch ist Josef am besten behandelt, indem er etwas weiter zurück postirt, im Schatten des Waldes gedacht ist. Während die Figuren an Florenz erinnern und die Werke Giuliano Pesellis, Baldovinettis und Francesco Pesellinos, ist die Landschaft und der Effekt der Nachtstimmung wol nur einem in Umbrien aufgewachsenen Meister zuzutrauen. — Vergl. auch W. Weisbach, Jahrb. d. kgl. Pr. Ks. XXII, 46.

[90]) Wingenroth, Benozzo Gozzoli, S. 84—94, kommt zu demselben Resultat.

[91]) Rumohr a. a. O. II, 311, 320.

[92]) Crowe und Cavalcaselle, IV, 138, Anm. 97.

[93]) Schmarsow, Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882. S. 7 zieht ebenfalls diese Tafel zum Vergleich heran.

[94]) Crowe und Cavalcaselle, IV, 159. — Gleichzeitig sei auf die * beiden ferraresischen Bilder mit dem „Tempelgang Marias" und der „Heimsuchung" in den Privatgemächern des Palazzo Barberini zu Rom hingewiesen, wo uns dieselbe freie Figurengruppirung im Raume und die ausserordentliche Bedeutung auffällt, die der Architektur gegeben ist.

[95]) Vergl. hierzu Rob. Vischer, Über ästhetische Naturbetrachtung. Deutsche Rundschau. 1893, August-Heft, S. 198: „In dem äusserlichen Nachstreichen der motorischen Anschauung verbirgt sich, wenn es intimer Natur ist, reproduktive Einfühlung, ein unbewusstes Erschaffen und Gestalten von Innen heraus, ein dunkles Nachahmen der wirkenden Naturkraft. Diese verfährt freilich anders, und um es ihr nachzuthun, müsste der schauende Sinn des Menschen in den Mittelpunkt der Erde hinabsteigen, um von da aus innerlich dasselbe zu leisten wie sie. Er steht aber mit der betrachteten Erscheinung aussen auf dem Umkreis und kann dem radialen Grundbezuge, den er instinktiv mit ihr teilt, nur peripherisch genügen, nur mit den andern Mitteln, auf dem andern Wege, in der andern Art seines menschlichen Wesens. Er nimmt also seine eigene, im Kontakt mit der Natur gewonnene Gefühlssubstanz, so zu sagen, das Lebensmark seiner Phantasie, um sich damit das Bild von Neuem zu erzeugen und es ganz zu besitzen. Er baut und schichtet die Hügel und Berge", u. s. f. . . . . . „So wird ihm die Natur persönlich, wird er selbst Natur".



Umbrischer Meister um 1450, Geburt Christi.
Ausschnitt aus dem Gemälde in der Kunsthalle zu Karlsruhe.
Nach einem Pigmentdruck von Bruckmann.

96) H. Thode, Mantegna, Künstler-Monographien. Bielefeld und Leipzig 1897. XXVII, S. 52.

97) Lermolieff, Galerie zu Berlin, S. 166/67 will die ganze umbrische Landschaftsmalerei auf Benozzo Gozzoli zurückführen, eine Hypothese, die von Wingenroth a. a. O. S. 90/91 bereits abgewiesen worden ist.

98) Ein beliebtes Motiv sind die lang von den Felsen herabwallenden Moose, die besonders Pinturicchio oft verwandt hat; auch Sodoma hat sie gern angebracht.

99) Crowe und Cavalcaselle, IV, 160 hegen diese Vermutung bei dem dritten Bilde. Sollten nicht auch das zweite, vierte und fünfte Bild die gleiche Annahme zulassen?

100) Der Cicerone, 8. Aufl. S. 678 sagt zu der „Anbetung der Hirten": „fast wie ein jugendlicher Ghirlandajo".

101) Rumohr, a. a. O. II, 339/40.

102) Wingenroth, a. a. O. S. 91.

103) Crowe und Cavalcaselle, IV, 167.

104) Berenson, The Central Italian Painters, S. 89 konstruirt folgenden Lehrgang Fiorenzos: Benozzo, Antonio Pollajuolo, Signorelli! Stilkritisch lässt sich diese Schülerschaft durchaus nicht nachweisen.

105) Bode, Italienische Bildhauer, S. 98/99.

106) Das Bild wird jetzt allgemein: Cicerone, 8. Aufl. S. 679; Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma, 1893, S. 183; E. Steinmann, Pinturicchio, Künstler-Monographien XXXVII, 1898, S. 11 dem Fiorenzo zugewiesen, und es ist nicht ersichtlich, weshalb Wingenroth a. a. O. S. 91 so energisch an Morellis schwacher Argumentation festhält.

107) Vasari, III, 575.

108) Schmarsow, a. a. O. S. 12 und 92.

109) Crowe und Cavalcaselle, IV, 181.

110) Vasari, II, 500.

111) Wölfflin, a. a. O. S. 75.

112) Hildebrand, a. a. O. S. 49.

113) Cicerone, 8. Aufl, S. 680.

114) Vasari, III, 573/74 berichtet ohne Einschränkung, das Werk sei von Perugino, während Schmarsow a. a. O. S. 92 es der gemeinsamen Thätigkeit Signorellis und Peruginos zuweist.

115) Vasari, III 568.

116) Crowe und Cavalcaselle, IV, 182.

117) Burckhardt in der 1. Aufl. des Cicerone.

118) Crowe und Cavalcaselle, IV, 206.

119) Vasari, III, 569/70.

120) Vasari, III, 585/86.

121) Cicerone, 8. Aufl., S. 683.

122) Schmarsow, a. a. O. S. 92.

123) Ein direkter, durch Fiorenzo di Lorenzo vermittelter Zusammenhang zwischen Benozzo und Pinturicchio, wie ihn Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, S. 169—172, annimmt, besteht nicht.

124) Der Typus der umbrischen Landschaftsmalerei ist nur für Bilder von Hochformat geeignet, daher Pinturicchio auf seinen beiden Fresken in der Sixtina in einiger Verlegenheit gewesen ist, die Landschaft dem Breitformat anzupassen. Man wird den Versuch nicht als geglückt betrachten können und gestehen, dass die Überfülle nur ein Notbehelf gewesen ist, und dass es an einer originalen und guten Hintergrundsdisposition im Grossen gefehlt hat.

125) Vasari, III, 498.

126) Steinmann, a. a. O. 134. — Schmarsow, Rafael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart, 1880. S. 26, Anm. 3.

127) Schmarsow, a. a. O. S. 17.

128) Z. B. Lermolieff, a. a. O. S. 169 ff, der Pinturicchio ebenso wie Benozzo zu „Landschaftsmalern ersten Ranges" machen möchte.

Fünftes Kapitel.

Die Ausbildung einer Stimmungslandschaft.

Die Dichter-Maler: Fra Filippo Lippi, Botticelli, Filippino Lippi.

Masaccio hatte mit dem Wollen seiner Vorgänger das technische Können der neuen Zeit verbunden, und die innere Grösse seiner Kunst war zum gefestigten Fundament für die folgenden Generationen geworden. Sein hoher Idealismus hatte sich mit ernstem Naturalismus gepaart, Inhalt und Ausdruck seiner Werke waren Eins. Die nach seinem Tode hervortretende Spaltung in zwei Parallelrichtungen, in eine naturalistische und eine mehr poetisirende, ist für die Entwicklung der Renaissance-Kunst Mittelitaliens von grösstem Vorteil gewesen. Auf ihnen ruht, wie der Giebel eines Gebäudes auf zwei wuchtigen Pfeilermauern, die Kunst Rafaels. Die eine dieser beiden Bewegungen haben wir verfolgt, die naturalistische, die nur der sinnlichen Erscheinung nachging. Sie gab dem Aufbau ihrer Naturdarstellungen Gesetzmässigkeit und ergründete allmählig unumgängliche Regeln. Anknüpfend an Bestrebungen des Trecento bildete sie den landschaftlichen Raum aus. In der Entwicklung der Landschaftsmalerei bezeichnet sie die zweite Stufe. Bei Giotto hatten wir, entsprechend dem Grundton seiner heroischen Kunst, für den Aufbau seiner Naturszenerien das „Steile" massgebend gefunden; für diese zweite Stufe können wir wiederum Goethe anführen: „Das Anmutige beruht auf der Ferne. Daher von oben herab das Weite." [1]) Das sinnliche Anschauen, die Freude an den zahllosen Einzelheiten der Erscheinungswelt, diese Ersättigung aller trecentistischen Wünsche ist eins der wichtigsten Merkmale der Quattrocento-Kunst. Diese Ausbildung

der Ferne hat hierin ihren naiven Grund, und der Blick von der Höhe in eine unendliche Weite erweckt ihnen nicht unbestimmte Gefühle, die aus Religiosität[2]) oder Sentimentalität erklärt sein wollen. Bei den Landschaftsmalern dieser Richtung ist mit der Freude an der Fülle der Erscheinung die Freude an der Lösung perspektivischer Schwierigkeiten verknüpft.

Die unumstösslichen Gesetze, die sie allmählig ausbilden, bleiben den Malern der zweiten Richtung nicht verborgen, bilden vielmehr auch für sie das Fundament, auf welches sie bauen. Aber sie empfinden bei diesen peinlich getreuen Naturschilderungen eine Vernachlässigung des künstlerischen Elementes. Sie meinen, dass es noch eine andre und tiefere Poesie der Natur gäbe, als die, die sich dem Blick fortwährend bietet, eine Art Wunderblume, die auf demselben Boden wachse wie die andern, aber an verborgener Stelle. Sie wählen aus dem Schatz der Möglichkeiten das, was sie anmutet, sie sprechen in Poesie aus, was jene in nüchterner Prosa sagen. Auch die Anfänge dieser Parallelrichtung bilden ein Ringen mit der Form, aber von vornherein liegt die deutliche Absicht vor, die Natur nicht um ihrer selbst darzustellen, sondern sie als poetisches Anregungsmittel für die Phantasie des Beschauers zu gebrauchen. Auch diese Meister knüpfen nur einseitig an Masaccio an, aber Fra Filippo Lippi, Botticelli und Filippino Lippi beginnen die Landschaft in gewissem Sinne als Stimmungsfaktor für die Darstellung zu verwerten und sind, wenn sie auch nicht zu Ende gekommen mit dem, was ihnen als letztes Ziel gegolten, doch Vorläufer der später lebendigen Kunst, es vollzieht sich mit ihren Werken langsam eine ästhetische Wandlung im XV. Jahrhundert. Sie bilden eine in ihrer Art nicht zu unterschätzende Grundlage für die Werke der Hochrenaissance.

Diese Parallelentwicklung, wenig jünger als die erste, wächst gleichfalls aus der Kunst des späten Trecento heraus. Man hat Fra Filippo Lippi zuweilen einen Primitiven genannt und mit diesem Worte ihn als den Anfänger einer Richtung und Schule charakterisiren wollen. In Wahrheit steht er auf den Schultern der letzten Trecentisten, ein Erbe und Erfüller ihrer Hoffnungen. Er wurzelt ebenso wie Masaccio und Angelico in der Kunst von Meistern wie Gherardo Starnina, und dieser grosse Unbekannte macht auch hier einstweilen die völlige Klarheit in der Entwicklungsgeschichte der Malerei unmöglich. Aber soviel können wir mit Bestimmtheit sagen: Fra Filippos Kunst stammt aus dem Kloster,

in welchem er aufgewachsen war, dem Carmine zu Florenz, wo Starnina, Masolino und Masaccio umfangreiche Freskenzyklen geschaffen hatten. Der epochemachende Aufenthalt Gentiles da Fabriano hat auch auf ihn gewirkt, und die Erstlinge von Fra Angelicos Werken mögen ihn sympathisch berührt haben.[3]) Fra Filippos selbständige Thätigkeit hat wol gegen Ende der zwanziger Jahre des XV. Jahrhunderts begonnen. Die alte Kunst war welk und unwahr geworden; die Jugend sah die Welt mit andern Augen, ohne in ihren Werken die neuen Anschauungen immer glücklich zur Darstellung bringen zu können. Es war eine Zeit der Umwälzung aller Kunstbegriffe. Auf gesicherte Resultate dieser stolzen Bewegung konnte sich Fra Filippo noch nicht stützen. Er musste selbst mitanfassen und nach der künstlerischen Herrschaft über die Materie ringen. Es ist nicht überraschend, dass Fra Filippos früheste Werke ausführliche Naturdarstellungen enthalten. Was den Künstlern des ausgehenden Trecento noch ein aus der Ferne geahntes Land war, liegt den Kindern dieser Generation offen vor Augen, und kein Vorurteil hält sie ab zu wählen, was ihnen gefällt. Filippos erste Landschaften sind keineswegs einwandfrei, aber sie interessiren uns, weil in diesen tastenden Versuchen die Probleme gleichsam auf der Hand liegen.

Das früheste uns bekannte Beispiel dieser Art ist die „Geburt Christi mit Hieronymus und Maria Magdalena“ in der florentiner Akademie. Ein Wald bildet die komplizirte Szenerie. Ein Wald als Schauplatz der „Geburt“ war auch dem Trecento nichts Fremdes gewesen, und Gentile da Fabriano hatte eine Neubelebung dieses Motivs angebahnt. Aus einem gewissen poetischen Bedürfnis und aus Freude an der Welt gestaltet Filippo durch die Landschaft die Szene zum Idyll um. Trotz aller in die Augen springenden Fehler bedeutet diese Landschaft einen Fortschritt über den Umbrer hinaus. Der Florentiner und Zeitgenosse Brunelleschis verlässt sich nicht mehr auf seinen richtigen Blick allein, sondern wendet die Perspektivregeln an. Gentiles Auffassung ist genialer, Filippos richtiger. Durch kühne Bodenbewegungen gliedert er die Szenerie in drei Bühnen hinter einander. Vorn auf einem mit Blumen reich geschmückten Wesenstreifen hat sich die heilige Familie niedergelassen. Ihn schliesst nach hinten eine stollenartig behauene Felsenwand ab, deren Formen noch denen des Trecento verwandt sind und auf denen moosartig ein grüner Schimmer liegt, wie Niccolò Gerini ihn auf seinen Felsenkulissen liebte. Während links in einiger Entfernung und höher als die vorderen Figuren eine Felsennische für den

büssenden heiligen Hieronymus aufgetürmt ist, kniet auf der rechten Seite Maria Magdalena im Gebet an einer Ruine, deren Hauptwand als Perspektivleiter schräg in die Bildtiefe flieht und so eine zweite Bühne begrenzt, die eigentliche Hütte. Den Hintergrund füllt die dritte Bühne aus, ein Wald, in welchem sich die Hirten mit ihrer Herde aufhalten. Die Übergänge von einem Plan zum andren sind noch misglückt, und die Figuren, die im Mittel- und Hintergrund zu klein gezeichnet sind, bewirken, dass die Perspektive forcirt erscheint. Fra Filippo hat in diesem Jugendwerk besonderes Gewicht auf die Ausbildung des Raumes gelegt, denn ausser der verwickelten Bühnenkonstruktion wählt er noch, offenbar durch Gentilen angeregt, das Licht zur Verdeutlichung der Perspektive. Woher es kommt — der Himmel ist tief dunkelbau — ist gleichgiltig. In der Mitte leuchtet es plötzlich auf und durchzieht in Streifen den Wald im Hintergrund und verleiht ihm einen gleichmässig grünen Ton. Einzelnes in diesem Bilde, wie der Blütenboden vorn und die Bäume, ist noch aus dem XIV. Jahrhundert herübergenommen, und die Szenerie als Ganzes mag auf den ersten Blick wie das Werk eines späten frechen Trecentisten anmuten; und doch weht es uns aus der Überfülle der Motive, aus dem Übereifer, der aus allem spricht, wie ein frischer Hauch an. Die alten Details sind in ein neues System gepresst, und das Studium Brunelleschis und Gentiles da Fabriano spricht uns glückverheissend aus diesem Jugendwerk an. Noch ist es freilich ein Bild, das dem alten wie dem neuen Zeitalter gleichmässig angehört, und der Vergleich mit Lorenzo Ghiberti liegt nahe. Aber was bei Ghiberti nur zum Schmuck dient, ist hier versuchsweise dazu angewendet, im Beschauer eine gewisse poetische Stimmung zu erwecken, gleichsam als Medium zwischen ihm und der dargestellten Handlung. Wir fragen hier nicht nach dem, was gelungen, sondern nach dem, was gewollt worden ist.

Man kann an Filippos Darstellungen der „Geburt Christi" stufenweise seine Entwicklung in der Landschaftsmalerei verfolgen. Die „Geburt mit dem Johannesknaben" in der Akademie zu Florenz zeigt eine ähnliche Aufgabe besser gelöst.[4]) Da das Bild für die Einsiedler von Camaldoli bestimmt war,[5]) so war eine Waldszenerie ganz angebracht, und es ist nicht unmöglich, dass der Frate es dem Brauch der Zeit gemäss am Ort der Bestimmung ausgeführt hat. Welchen Eindruck macht nicht auf den, der von Bibbiena aufwärts steigt an den allmählig anschwellenden, schattenlosen Höhen des Apennin, wo mit jedem Schritt

der Blick weiter wird und zuletzt über das ganze Quellgebiet des Arno, über die langen, feierlichen Linien des Casentino, die breitgelagerte Pratomagno-Kette hinweg ins Sienesische schweift, wo die Gedanken sich in die unbegrenzte Ferne verlieren; welchen Eindruck macht nicht auf den das Kloster Camaldoli, das in einer Falte des Apennin verborgen liegt im Schatten seiner uralten Wälder, an der Seite des rauschenden Bergwassers! Der Gegensatz zwischen der Unendlichkeit dort und dem traulichen und beschaulichen Waldwinkel hier scheint seine Wirkung auf Filippo nicht verfehlt zu haben. Die Wälder, die Dante besungen,[6]) waren für den Maler eine neue Anregung zur Vervollkommnung.

Haftete dem vorigen Bild etwas Unsicheres, Unkünstlerisches an, indem poetische Absicht und darstellendes Können noch nicht zu einheitlicher Erscheinung gekommen waren, so ist diesmal das Verhältnis des Künstlers zur Natur ein unbefangeneres. Die schulmässige Einteilung in drei Gründe und die Überfülle der Details fällt weg. Die Figuren befinden sich vorn, und die Szenerie trägt nur zum idyllischen Charakter des Ganzen bei und lenkt den Blick nicht mehr in dem Mass ab wie früher Alles ist poetischer gedacht und gefühlt und vor Allem, es ist malerischer gesehen. Zwar ist der Wald immer noch die Summe vieler Einzelheiten, aber Filippo sucht ihn mit neuen und eigenen Motiven auszugestalten. Der Boden ist einheitlicher als eine Waldschlucht aufgefasst, die Felsenbrüche genauer nach der Natur studirt, die Bäume haben ein besseres Verhältnis zu den Figuren und sind zu Gruppen zusammengestellt, die Verteilung von Licht und Schatten ist weniger effektvoll, aber darum natürlicher, und ein grüner Gesammtton, der sich bis auf die Engel und Wolken in der Gloriole des segnenden Gottvaters erstreckt, kennzeichnet besser die Waldstimmung als es früher gelungen war. Baumstümpfe bringen etwas fast Romantisches hinein, und nur einige quergelegte Stämme auf der rechten Seite erinnern uns daran, dass wir vor einem Bilde aus der perspektivfrohen Zeit Uccellos stehen. Aber besonders Ein Motiv muss unsre Aufmerksamkeit erregen: Wir sehen in der Mitte des Bildes, einige Schritte hinter dem Christkind, einen kleinen Weiher zwischen rötlichen Felsen, in den sich eine Quelle ergiesst. In der glatten Wasserfläche spiegeln sich die Felsen und ein Hügel darüber mit einem Baumstamm und, was das auffallendste ist, der Himmel, den wir auf dem Bild selbst nicht sehen, entsprechend dem von uns früher schon bemerkten Geschmack des späten Trecento. Die Spiegelung — übrigens in ähnlicher aber unvollkommenerer Weise bereits in S. Francesco

zu Pistoja von einem Nachzügler des XIV. Jahrhunderts gemalt — ist hier lediglich poetische Zugabe, nicht Raumwert wie später bei Piero della Francesca. Das ganze Bild hat den Charakter des Abgeschlossenen und Intimen und zeugt von jenem liebevollen Sich-Versenken ins Detail, das die Wurzel aller wahren Landschaftsmalerei ist.

In der Reihe der Naturstudien Fra Filippos gehört das Bildchen im Lindenau-Museum zu Altenburg, „der heilige Hieronymus in der Wüste," etwa an diese Stelle.[7]) Es schildert gleichfalls das Innere eines Waldes. Im Aufbau der Felsenlandschaft kommen zwar noch Perspektivfehler vor, indem eine Hütte zur Rechten, die als in der Ferne liegend gedacht ist, zu nah erscheint. Aber den Künstler interessirte hier mehr das Spiel des Lichtes auf den verschiedenen Felsenschichten. Die obersten Blöcke, die von der Sonne voll getroffen werden, leuchten in frischem Moosgrün auf, und durch alle Abstufungen des Helldunkels verliert sich das Licht in die Spalten und Winkel. Wie L. B. Alberti es lehrte, wie Piero della Francesca es malte, so giebt auch Fra Filippo — und wahrscheinlich früher als dieser — der Luft unter sonnenbeschienenen Bäumen einen braungrünen Gesammtton. Das ist ein künstlerischer Versuch, der über Masaccio hinausgeht. So gewis Filippos Lichtbehandlung ursprünglich durch Gentile da Fabriano inspirirt sein wird, so ist sie doch durch das Vorbild Masaccios in den Dienst der Formenbildung gestellt, und Vasari hat recht, wenn er sagt, dass „der Geist Masaccios in den Körper Fra Filippos übergegangen zu sein scheine."[8])

Die Versuche, eine einheitliche Waldstimmung wiederzugeben, waren bisher zwar nicht ganz mislungen, aber übertrieben. Es vergehen Jahre und der Frate steht auf der Höhe seiner Kunst, als er das Thema noch einmal aufgreift, um im Wettstreit mit Benozzo Gozzoli eine Landschaft zu malen, die ihn in den Augen ihrer gemeinsamen Gönner als Meister auch auf diesem Gebiet der Malerei zeigen soll. Er schuf die „Geburt Christi" (im Museum zu Berlin) für den Altar der von Benozzo mit lustigen Landschaftsfresken geschmückten Hauskapelle des Palazzo Medici.[9]) Die Jungfrau kniet anbetend vor dem auf weichen Blumenboden gebetteten Christkind, der Johannesknabe ist dazugetreten, in der Ferne ist ein heiliger Mönch in Andacht zur Erde gebeugt, und in der Höhe erscheint im Sternenmantel Gottvater, liebevoll die segnenden Arme über Mutter und Kind breitend. Dichter Wald umgiebt die Gruppe. In zackigen Felsenstufen steigt nach hinten zu ein Berg empor.



Fra Filippo Lippi, Geburt Christi.
Tafelbild im Museum zu Berlin.
Nach Originalphotographie von Hanfstaengl.

Schlanke Baumstämme schlingen ihre Zweige zum schattenden Dach zusammen. Baumstümpfe, trockenes Holz und junges Buschwerk bedecken den Waldboden, und auf dem mit Rosen, Lilien und reichem Blumenflor bedeckten vorderen Plan hüpfen Vögel. Rechter Hand kommt ein schäumendes Bächlein vom Berge. Seinen oberen Lauf deckt tiefes Dunkel, während von links oben, vom Saum des Waldes, das Licht hereinströmt, und in der Ferne unter blauem Himmel ein von der Sonne beschienener Hügel sichtbar ist. Dieser Gegensatz von Tageshelligkeit und Waldesschatten und die Zwischenstufen einer durch Reflexlicht aufgehellten Dämmerung,[10]) diese bescheiden zurücktretenden, aber mit inniger Sorgfalt ausgeführten Details, die sich zu einer den Breughels verwandten Stilllebenmalerei entfalten könnten, zeugen von der gereiften Kunst Filippos.

Der Gegenstand dieses Bildes ist der gleiche wie früher, aber in der langen Zwischenzeit ist die Kraft gewachsen, die Detailbeobachtungen haben sich in seinem Gemüt gesetzt, sodass sie nicht mehr als Einzelnes, sondern als harmonisches Ganzes von innen heraus neu geboren werden konnten zu einem in sich vollendeten Meisterwerk. Als figürliche Darstellung ist es eins der besten Bilder des Frate, als lyrische Stimmung seine reinste, als Landschaft seine beste, als Werk des Quattrocento von unvergleichlicher Bedeutung. Es ist der Ausdruck einer wundervollen Seelenheiterkeit und Treuherzigkeit, die unumwunden ihr Gefallen an der Welt ausspricht. In diesem Waldesfrieden, fern vom Geräusch der Welt, thut sich der Himmel auf, denn Gott selbst will diese Andacht segnen. Einen Augenblick senkt sich ein Strahl überirdischen Lichtes herab, dann wird es wieder werden, wie es war, das Licht, das links hereinflutet, wird fortspielen und Schatten und Halbschatten ihr schimmerndes Netz weben. Die geheimnisvollen Schauer, die den Wald früher zur gemiedenen Stätte gemacht hatten, durch die Liebe Franzens von Assisi längst entsündigt, sind hier zu Träumen reinster Seeligkeit geworden und geweiht durch diese Stunde.

Der poetische Gedanke dieses Bildes macht es zu einem wichtigen Zeugnis der Kultur jener Zeit. Dem Mittelalter war der Wald ein Ort der Schrecken. Nur Einsiedler und Heilige zogen sich in ihn zurück zur Kasteiung und Busse und setzten sich willig seinen Gefahren aus. Die Menschen aber, deren Sinn noch ganz auf Gemeinsamkeit gerichtet war, hasteten von Stadt zu Stadt, die Freuden der Einsamkeit gern den frommen Männern überlassend. Dante ist eine Ausnahme in seiner Zeit,

und seine Neigung zur Natur mag Aufsehen genug erregt haben. Wol liebt man das Freie und sucht es Feiertags auf, aber es ist dann ein Platz vor den Thoren, und die Türme der Stadt bewachen das Fest.[11]) Im Lauf des Trecento wird das Verhältnis des Menschen zu den Wäldern freier und zum Teil wol durch das Vorgehen der Dichter. Bei der beispiellosen Berühmtheit, deren sich Petrarca schon bei Lebzeiten in ganz Italien erfreute, muss seine Liebe zu jener einsamen Quelle von Vaucluse alle feinfühligen Menschen angeregt haben, gleich ihm die Natur aufzusuchen. Friedliche Zeiten bestärkten die Wohlhabenden, sich auf dem Lande anzusiedeln. Im Trecento liegen die Anfänge des modernen Villenbaus. So wird allmählig die Vorstellung der freien Natur eine andre, freundlichere, und in einem volkstümlichen geistlichen Schauspiel aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts[12]) finden wir eine anmutende Schilderung der „Wüste“: Es ist nicht mehr der Begriff des Unheimlichen und Schrecklichen vorherrschend, sondern in die Wüste gehen heisst sich den Vergnügungen der Stadt entziehen und sich mit den harmlosen Freuden der Natur begnügen. Es ist noch nicht unsere moderne Rückkehr zur Natur, sondern lediglich eine Flucht aus dem Leben. Das Heimatsgefühl zur Natur, wie es uns bei Lorenzo de' Medici begegnet, ist einer jener Züge des wunderbaren Mannes, die ihn aus seiner Zeit herausheben und uns Modernen näherbringen. Er ist eine Ausnahmeerscheinung. Fra Filippos Waldbild dagegen entspricht mehr der schlichteren Vorstellung des Volkes, und uns berührt vielleicht weniger seine Eigenart, als gerade das Ausdrucksbedürfnis des poetisch veranlagten Künstlers. Poetische Intention und darstellendes Können sind hier für diese Zeit zur Einheit ausgeglichen — und dennoch blieb dies Bild in Italien einzig und ohne Nachfolge. Es war ein Augenblick von entscheidender Bedeutung; eine andere Landschaftskunst hätte sich in Florenz entwickeln können. Aber Fra Filippo selbst bietet uns nichts Ähnliches mehr, und das Gemälde ist in der Geschichte der Kunst eine Episode geblieben.

Der Fall ist so überraschend, dass er die Frage anregen muss: Haben wir es hier vielleicht mit der notwendigen Konsequenz tieferer Voraussetzungen zu thun? Man ist bei diesem Bilde an verwandte Erscheinungen der deutschen und niederländischen Kunst erinnert,[13]) und es ist für einen Nordländer bedenklich die Thatsache zu verurteilen, dass Fra Filippo und alle seine Nachfolger in Mittelitalien sich von solchen Landschaftsschilderungen abgewendet haben. War diese Abkehr

nicht bedingt durch den italienischen Volkscharakter? Noch heut besteht zwischen dem Naturgefühl des Südens und dem des Nordens ein Unterschied.[14]) Der Italiener lebt mehr in der Öffentlichkeit, er liebt das Freie, Weite, Luftige.[15]) Seine Villen macht er zu Palästen, und aus ihren hochgespannten Säulengängen blickt er hinaus auf einen Garten, in dessen symmetrischer Anlage die Schlossarchitektur weiterklingt und hinaus in die Ferne, in welcher der Blick immer neue Ansiedelungen und Spuren menschlicher Thätigkeit gewahrt, über welcher sich ein wolkenloser Himmel in strahlender Majestät wölbt. Der Nordländer aber liebt das Intime, Abgeschlossene, das Auf-Sich-Angewiesenwerden, er liebt die Stunden der Träumerei, er folgt mit sinnigem Behagen dem Spiel des Lichtes zwischen den Zweigen, und der Blick in die Ferne erweckt ihm Sehnsucht. Im Tre- und Quattrocento regt sich zuerst das moderne Naturgefühl. Süd und Nord stehen sich ungefähr gleich und beide am Beginn einer grossen und sehr verschiedenen Entwicklung: Der Romane will Herr sein über die Natur, der Germane sich einfühlen in ihre geheimnisvolle Art. Der romanische Geist zeigte im Laufe des XVI. und XVII. Jahrhunderts in seinen Gärten immer deutlicher, was er von der Natur will und was sie ihm ist; er schuf sie sich in der ungeheuren Parkanlage von Versailles zur Sklavin. Nicht Ludwig XIV. allein spricht aus dieser kalten Pracht, aus dieser abstrakten Regelmässigkeit, sondern der ganze romanische Volkscharakter. Der Germane sucht andres in der Natur: Sie wird ihm zur Vertrauten seiner Leiden, wie Werthern, wie Faust; er lauscht auf die Stimmen des Waldes, und sie erwecken ihm Träume und Verheissungen, wie Siegfried.[15a])

In Fra Filippo Lippi haben diese Voraussetzungen unbewusst gewirkt, und in dem Thema der „Geburt Christi“ erschöpft sich sein Interesse an der Landschaft. Er, der Erbe des Trecento, hatte im weiten Gebiet der Natur auch sein Stücklein erobern wollen, selbständig und ohne das Vorbild andrer. Aber für ihn wird die naturalistische Darstellung der Landschaft nicht Prinzip. Er behandelt sie im allgemeinen nachlässig, denn in ihm lebt noch zu sehr die grosse, menschengestaltende Kunst Giottos und Masaccios, als dass er von ihr zu Gunsten der Landschaft etwas opferte. Noch in seinem späten grossen Freskenzyklus des Domchors zu Prato, wo er bei Architekturbildern eine durchaus sorgfältige Raumaufteilung beobachtet,[16]) kommt er in den Landschaften zu geographischen Andeutungen wie sie Agnolo Gaddi gegeben hatte. In dem Lünettenfresko, das die Geburt und eine Geschichte aus

der Kindheit des heiligen Stephanus erzählt, trennt er die in vorzüglichen Proportionen entworfene Architektur links von der im Freien spielenden Szene zur Rechten durch eine in die Bildtiefe laufende Mauer, deren Grössenverhältnisse mit allem andren kontrastiren und nur zur flüchtigen Angabe der Örtlichkeit dienen. Auch die Felsen auf dem Fresko, das die Thätigkeit des Heiligen schildert, zeichnen sich in ihrer harten Modellirung und ihrem spärlichen Pflanzenwuchs durch nichts von ähnlichen Szenerien der Goldschmiedekunst aus. Noch schlimmer steht es mit der grossen Darstellung des Lebens des Täufers in der Wüste, wo eine umfangreiche Landschaft als gemeinsamer Schauplatz der verschiedenen Vorgänge dient. Graue Kalksteinfelsen, von grünem Schimmer überflogen, sind entsprechend der Verteilung der Szenen aufgetürmt. Ein Bächlein, dessen Lauf gleichfalls zur Trennung der einzelnen Vorgänge dient, trägt nichts zur besseren Raumgestaltung und zur naturalistischeren Detailirung bei. Die Landschaftsdisposition erinnert an die Ghibertis. Wenn man auch bedenkt, dass in diesem Freskenzyklus den Mitarbeitern Fra Filippos Vieles überlassen wurde, und dass diese altmodische Szenerie auf Rechnung Fra Diamantes zu setzen ist,[17]) so bleibt doch der Gesammtentwurf Filippos Eigentum und genügt, seine Interesselosigkeit am Landschaftlichen, wenn es sich um grosse figürliche Darstellungen handelte, zu beweisen.

In der unruhevollen Zeit in Prato hat der Frate überhaupt seinen Mitarbeitern mehr Freiheit gelassen als wünschenswert gewesen wäre. Es überrascht zu sehen, wie auf der „Geburt Christi mit 2 Heiligen" in der Galerie zu Prato die nächtliche Landschaft mit dem Hirtenidyll am Fusse des in runden Linien gezeichneten Berges fast die gleiche ist, wie auf dem Fresko Agnolo Gaddis in der Cappella della Cintola des Domes. Und dieses Bild ist fast 100 Jahre jünger als das Fresko! Selbst auf einem so energisch bewegten und gut durchgeführten Gemälde, wie es der „Tod des heiligen Hieronymus" in der Kathedrale von Prato ist, liess Filippo die obere Hälfte mit der durch drei Episoden aus dem Leben des Heiligen belebten Landschaft von andrer Hand ausführen. Die Berge, die sich wie Maulwurfshügel hinter einander schieben, ohne eine rechte Raumvorstellung zu geben, die spärlichen Bäume, die stimmungslose Ausführung stehen in Widerspruch zu der dramatischen Szene, die der Frate selbst erzählt.

Würde der vielbeschäftigte Fra Filippo Lippi, wenn er alle diese Landschaften selbst gemalt hätte, sie anders gegeben haben? Würde er

sie in engere Beziehung zu den Linien der Figurenkomposition gesetzt haben? Es ist zu bezweifeln, denn die eigenhändigen Tafelbilder zeigen im allgemeinen geringes Interesse für dies Problem. Nur wenige zeichnen sich durch eine tüchtige Landschaft aus. So liebt er es z. B. in seinen Darstellungen der „Verkündigung“ aus dem Gemach Marias Ausblicke zu erschliessen, aber meistens nur in einen Garten, so dem durch Fra Angelico populär gewordenen Gedanken an den „hortus conclusus“ Ausdruck verleihend. Liegt das Schwergewicht der künstlerischen Ausschmückung der Szenerie in der Architektur, wie auf dem münchener Bilde (Ältere Pinakothek Nr. 1005), worin er als ein Vorläufer Benozzo Gozzolis erscheint, so legt er auch das Gärtlein symmetrisch an. Etwas anders behandelt er den Platz vor Marias Gemach auf dem Bilde in S. Lorenzo zu Florenz, wo er, wie auf seinen Madonnenbildern, der Darstellung einen intimen, bürgerlichen Charakter zu geben sucht. Indem er uns in einen florentiner Hausgarten, der zwar nur schmal ist, aber Platz hat für einen schattigen Weinlaubengang mit kühlendem Brunnen, Rosenhecken und einige Bäume, blicken lässt, will er in uns eine gewisse poetische Stimmung erwecken. Von dieser Absicht ist er ausgegangen, nicht von der wirklichen Anschauung, denn sonst würden die Bäume nicht so trecentistisch sein und die zerzauste Cypresse rechts denen Angelicos so ähnlich. Der Dichter in Fra Filippo kommt dem Maler zu Hilfe, und der Eindruck auf die Phantasie des Beschauers ist dementsprechend anregend.

Die einzige Darstellung der „Verkündigung“, die einen Ausblick in eine Landschaft hat, befindet sich in der Sammlung Hertz zu Rom. Aus dem Gemach führt ein Thor in einen Baumgarten, über dessen hoher weisser Mauer eine Hüggellandschaft sichtbar wird. Felder zwischen Hecken führen zu den runden Anhöhen, die sich in die Bildtiefe ziehen. Kastelle und Türme blitzen aus dem graugrünen Gesammtton hervor. Der Himmel ist von Wolkenstreifen fast verdeckt. Die ganze Landschaft hat den Charakter derer Gentiles da Fabriano. Es ist eine Naturwiedergabe, wie sie durch diesen einflussreichen Künstler im dritten und vierten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts allgemein üblich ist und ähnlich bei Masaccio und Angelico, bei Uccello und Castagno vorkommt und bereits den Übergang zur Art Baldovinettis vorbereitet. In ihrer Abhängigkeit von Gentilen da Fabriano ist sie etwa eine Parallelerscheinung zu der freilich phantasievolleren Landschaft auf Gentile Bellinis „Madonna des Pandolfo Malatesta“ im Louvre. Filippos Bild ist ausser-

ordentlich schön ausgeführt; um so auffallender ist die falsche Perspektive in der Landschaft mit dem zu hohen Horizont. Dieses Versehen ist aber beabsichtigt: Die Gestalt Marias ist durch die Architektur eingerahmt und ihr Kopf mit Bedacht gegen die Landschaft als Hintergrund gestellt. Fra Filippo gehörte nicht zu den Naturalisten, aber er wusste sehr wohl, dass es eins der schwierigsten malerischen Probleme seiner Zeit sei, einen Kopf vor freier Luft zu malen. Durch die Veränderung der Horizontlage entzieht er sich naiv diesem Übelstand.

Aus ähnlichen Gründen sind der hohe Horizont und die Wolkenbildung auf einigen andren Gemälden zu erklären: Die in einen Thürrahmen komponirten Madonnen in den Uffizien und in München stammen aus derselben Zeit wie die berliner „Geburt Christi".[18]) Hatte er auf dem Waldbild sein Interesse für die Landschaft bekundet, so fügt er hier konventionelle Einzelheiten sorglos zusammen. Der landschaftliche Vordergrund fehlt beide Male. Sollte er sich mit perspektivischen Schwierigkeiten plagen, die selbst Naturalisten wie Baldovinetti nicht gelangen? Im Mittelgrund senken sich Felder stufenartig zur Tiefe. Auf der rechten Seite erheben sich auf beiden Bildern Felsenmassen, die von dem Versuch eines in trecentistischen Formenanschauungen erzogenen Künstlers zeugen, das Alte neu zu beleben. Die Zacken des Gesteins bekommen dadurch eine gewisse Ähnlichkeit mit Holzspähnen. Auf dem münchener Bild führt ein dammartiger Felsensteg zu einem Tempietto. Erst in einiger Entfernung wird die Landschaft natürlicher, wo ein Fluss sich um einen Hügel mit einer Stadt schlingt und sich dann zwischen den Höhen der Ferne verliert. Wolkenschatten streifen darüber hin. Stimmen schon die Farben der Landschaft Grau-Braun-Grünlich und das matte Blau des Flusses zu dem Fleischton und zu dem blaugrünen resp. olivgrünen Gewand, so zeigt sich bei dem hellen Kopftuch der Madonna, besonders auf dem florentiner Bild, dass Filippo die Landschaft wie einen Rahmen für seine Figuren gebraucht. Nicht nur ist der Horizont wieder zu hoch gelegt, sondern Wolken bilden für den zierlichen Schleier Marias einen eigenen Hintergrund wie später auf Piero di Cosimos sogenannter „Simonetta Vespucci" zu Chantilly. Das anmutige Gefältel mochte ihn mehr interessiren als alle Landschaft.

Eine Beziehung zwischen den Linien der Figurenkomposition und der Landschaft hat Fra Filippo nicht angestrebt.[19]) Trotzdem besteht zwischen seinen Menschen und ihrer Umgebung ein gewisser innerer Zusammenhang. Vergleicht man eine der soeben besprochenen Madonnen



Fra Filippo Lippi, Madonna.
Tafelbild in der Älteren Pinakothek zu München.
Nach einem Pigmentdruck von Bruckmann.

mit der des Baldovinetti im Louvre, so sieht man den Unterschied zwischen dem Poeten Filippo und den Naturalisten. Der Künstler legt die Landschaft um seine Figuren wie es ihm beliebt und giebt ihr nicht so viele porträthafte Züge, dass der Blick abgelenkt würde. Seine Madonna bleibt im Bild dominirend, während sich bei Baldovinetti der Blick mit Entzücken in die feinen Details der Ferne verliert. Fra Filippo will nur die Phantasie anregen, das Gegebene selbst auszumalen. Nicht anders war es bei seiner „Verkündigung“ in S. Lorenzo: der Hofgarten entsprach nicht ganz der Natur, aber er war ein Anregungsmittel, uns das Milieu eines florentinischen Bürgerhauses des Quattrocento weiter auszudichten. Diese Mässigung in der sorgfältigen Einzelausführung hat für unser Schauen grössere Illusionskraft als die peinliche Detailirung der Naturalisten. Hat Filippo in seinen Darstellungen der „Geburt Christi“ eine reichere Fülle von Naturbeobachtungen niedergelegt, so sehen wir in ihm doch nur den aus der Enge der trecentistischen Anschauungen Befreiten, der seinem Jubel über die enthüllte Schönheit der Natur Ausdruck verleiht. Ein Blick auf die Szenerie seiner Bilder genügt, um uns eine Vorstellung von ihr zu geben; in ihr wird leise der Ton angeschlagen, der bei der Betrachtung der Figuren in uns mitklingt und unser Verhältnis zu ihnen mitbestimmt. Wir sehen bei Filippos Landschaften eine Art der Verwertung der Szenerie, die sich im Lauf der Zeit zum Stimmungsmittel entwickeln kann. Ein gewisses poetisches Element dringt in die Malerei ein. Beginnt aber in der Landschaftsmalerei dichterisches Empfinden sich zu äussern, so müssen wir fragen: Was bedeutete die Natur für das Phantasieleben jener Menschen? Welcher Art war ihr Naturgefühl?

Zur Beantwortung dieser Frage wenden wir uns ausser an die landschaftlichen Darstellungen an die Litteratur der Renaissance, denn die Gedanken einer Zeit prägen sich früher in Worten aus als in der zäheren Gesetzen unterworfenen bildenden Kunst.

Jacob Burckhardt in seinem Kapitel über die Entdeckung der landschaftlichen Schönheit in der Renaissance[20]) bemerkt, dass im Mittelalter die Naturschilderungen „lauter Vordergrund ohne Ferne“ gewesen seien und kennzeichnet damit vortrefflich die zahlreichen Gedichte der Minnesänger, die das Vorhandensein eines warmen Naturgefühls bezeugen. Aber bereits bei Franz von Assisi, dem „Troubadour Gottes“, äussert sich eine tiefere, sympathetische Liebe zur Natur.[21]) Sein „Sonnengesang“ preist unterschiedslos alles Einzelne auf Erden und fordert Sonne

und Sterne, Wolken und Vögel und alle Kreaturen auf, Gott Lob zu singen. Die Stätte, wo er am liebsten weilte, die grossartige Felsen- und Waldeinsamkeit des Berges Alvernia im Casentino, gehört landschaftlich zum Schönsten in Italien und genügte allein, uns über sein Verhältnis zur Natur zu unterrichten. Die zärtlichen Abschiedsworte, die er vor seinem Sterben an den Schauplatz seiner Leiden und seiner Seeligkeit richtete, sind ein rührender Ausdruck dieser Liebe.

Ist bei Franz das Naturgefühl unlösbar von seiner religiösen Begeisterung, so gab er doch den Anstoss zu einer umfassenden Bewegung, deren Wurzeln in jenem kindlich vertrauten Verhältnis des genialen Mannes zur Natur ruhen. Bereits Dantes Naturgefühl ist frei von jedem religiösen Gedanken. Er schildert Örtlichkeiten und findet Vergleiche aus der Natur, die an Prägnanz unübertroffen sind.[22]) Auch Petrarca erhebt sich zuweilen zu einer ächten Naturbegeisterung, wenn auch viele seiner Vergleiche uns nur wie rhetorischer Schmuck anmuten. Einzelne Züge aus seinem Leben bezeugen ein intensives Naturgefühl. Durch Burckhardt ist Patrarcas Besteigung des Mont Ventoux wieder berühmt geworden. Sie war ihrer Zeit etwas Unerhörtes und könnte gewissermassen als Vorspiel zum Quattrocento aufgefasst werden. In einem Brief hat er dies Erlebnis erzählt.[23]) Wir wählen aus dem eingehenden Bericht den Moment heraus, wo er nach manchen Abhaltungen und Mühen endlich den Gipfel des Berges erreicht hat: Unter seinen Füssen sieht er die Wolken, vor seinen Blicken thun sich die Thäler auf, breitet sich die Welt aus, er schaut den weiten Horizont: da quillt in seinem Herzen die Sehnsucht auf, und seine Gedanken eilen in die Ferne, in die Heimat, in seine Jugend. Der ergreifende Schluss seiner Erzählung ist bekannt. Für unsere Skizze der Entwicklung des Naturgefühls ist diese Stunde, wo in der Seele des Dichters die Aussicht in das Unbegrenzte die Quellen seines innersten Wesens aufreisst, wo er im Anblick der weiten Welt Unsägliches erlebt, von tiefer Bedeutung. Wir können Petrarca hierin mit niemandem aus dem Trecento vergleichen, es sei denn mit Ambrogio Lorenzetti, dessen Gemälde einer weiten, alles umfassenden Landschaft ebenso einzig in seinem Jahrhundert ist.

Mit dem Quattrocento, dem Jahrhundert der Perspektive und genauen Detailirung des Dargestellten, kommt auch in der Litteratur eine andre Art der Naturschilderung auf. Ihr bedeutendster Vertreter ist Äneas Sylvius der „Normalmensch der Frührenaissance.“[24]) Sein Natur-

gefühl ist nicht mehr beeinflusst von den Schriftstellern des Altertums, wie es das Petrarcas war; sondern scharfen Blickes beobachtet er alle Kleinigkeiten und schildert sie in seinen „Commentarii“ mit behaglicher Ausführlichkeit.[25]) Der reiselustige Papst ist sehr wählerisch und bevorzugt auf seinen Zügen durch das Land als ächter Italiener und Quattrocento-Mensch die Ruheplätze, wo er von hohem Standpunkt aus die weite Landschaft zu seinen Füssen hat und sich an ihrer bunten Mannigfaltigkeit erfreuen kann. Es ist eine Litteratur, die ihre Parallele in der Landschaftsmalerei der Baldovinetti und Pollajuoli hat. Es ist die Freude am Vielen und Verschiedenen, die uns in den ästhetischen Schriften L. B. Albertis begegnet. Damals machte man aus seinen Gärten botanische Museen und trieb eine Blumenliebhaberei, die durch die Beziehungen zum blumenreichen Hof von Konstantinopel später noch genährt wurde.[26]) Die Fülle des Dargebotenen und die zierliche Anmut ihrer Durchbildung ist das eigentliche Merkmal des Quattrocento, der Zwischenstufe zwischen dem heroischen Trecento und dem heroischen Cinquecento.

Aber bereits in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts macht sich eine Wandlung bemerkbar und ein Naturgefühl wird lebendig, das wir wirklich modern nennen können, das uns persönlich anmutet und uns an unsere neueren Dichter erinnert. War in der sensitiven Seele Petrarcas das Gefühl der Kuriosität, das ihn zu seiner Bergbesteigung veranlasst hatte, beim ungewohnten und wol unerwarteten Anblick der weiten Ferne plötzlich umgeschlagen in das einer wehmütigen Sehnsucht, so wird die Melancholie die Grundstimmung für das Naturgefühl Lorenzo de' Medicis. Die innere Zerrissenheit, die eine der Voraussetzungen unserer modernen Naturschwärmerei ist, der stets vorhandene, wenn auch nicht immer ausgesprochene Kontrast zum Stadtleben wirken bereits hier eindringlich mit. Lorenzo ist der charakteristischste Vertreter dieser Wandlung des Naturgefühls und in seinem Kreise die bedeutendste Erscheinung auch als Dichter. Die Voraussetzung für die Charakterisierung seiner Poesie ist seine Bedeutung im Staatsleben seiner Zeit. Lorenzo hatte das Steuer der Regierung in der Hand, er übersah das Gewordene und das Werdende und mag erkannt haben, dass der Höhepunkt der florentinischen Kultur nur von kurzer Dauer sein werde. Welche Anstrengungen und persönlichen Gefahren übernahm er, um das politische Gleichgewicht der Staaten zu erhalten! War er seines Volkes sicherer, dieses Volkes, das Danten vertrieben und dann vergöttert hatte,

das seinen Grossvater Cosimo Medici vertrieben und später „Vater des Vaterlandes“ genannt hatte? Konnte nicht aus den Tiefen dieser leidenschaftlichen Volksseele eine neue Flamme auflodern und alles verzehren? Die Einschläferung aller selbständigen Gedanken des Volkes ist eine der grössten Erfolge des Politikers Lorenzo. Man sollte sich des Sonnenglanzes jener Tage freuen, und das von ihm selbst ausgerufene „Facciam' festa tuttavia!“[27]) war überall die Losung geworden. Mit Turnieren und Karnevalsaufführungen, mit geistlichen Schauspielen und Festen aller Art unterhielt er das Volk und machte es seinem Willen gefügig.[28]) Er war ein Tyrann, aber zum Besten des Volkes, und ein vollkommenes Bewusstsein von den Aufgaben eines Herrschers spricht aus den Worten der Abdankung Konstantins in dem geistlichen Schauspiel „S. Giovanni e Paolo“[89]), aber zugleich eine tiefe Resignation. Lorenzo, der den in seiner Zeit gebräuchlichen Titel „il Magnifico“ wie eine Gloriole von ewigem Glück als Beinamen durch die Jahrhunderte behalten hat, hebt sich von dem leuchtenden Hintergrund, den seine Zeit um ihn bildet, ab als die einsame Erscheinung ergreifender Melancholie. Immer wieder klingt aus seinen Liedern das Bewusstsein der Vergänglichkeit. Der Gedanke des Triumphes des Todes, der sich durch das XIV. Jahrhundert gezogen hatte, der jetzt den Norden noch erregte, lebt hier in andrer Form weiter, weniger erschütternd als dort, aber ebenso eindrucksvoll für die Gesellschaft seiner Zeit. Alles was diesen Menschen das Leben lebenswert macht, Heiterkeit, Jugend und Schönheit, vergeht, und wer weiss, was der morgige Tag bringt? In Stunden tiefster Niedergeschlagenheit müssen die geistlichen Gesänge entstanden sein, in denen seine Seele sich von Allem abkehrt, was sie an diese Welt fesselt, und sich in Überdruss über dieses Leben und in Liebebedürftigkeit in himmlischen Schutz flüchtet.[30])

Dieses stets von leiser Trauer umschattete Gemüt findet in der Natur sein eigenstes Glück. In einem bekannten Sonett[31]) schildert Lorenzo den Gegensatz zwischen dem geräuschvollen Stadtleben und dem Lande. Hier wandelt er einsam und voller Gedanken,[32]) und die Gefühle, die ihn erfüllen, überträgt er auf die Blumen des Feldes und seinen Schmerz erkennt er in ihnen in andrer Gestalt wieder,[33]) oder er verliert sich dichtend in den schattigen Wald.[34]) Völlig modern und ergreifend in seinem unausgesprochenen Naturgefühl ist der Anfang eines Sonetts, das ihn uns auf einem Berge zeigt, den Kopf gegen den Arm gelehnt und sinnend hinausblickend in die Ferne.[35]) Der Gedanke

an die Natur begleitet ihn überall und er benützt sie gern in seinen Dichtungen als Stimmungsfaktor, indem er mit einem Landschaftsbilde beginnt, um so den Grundakkord zu geben. Die wundervolle Schilderung einer Nacht im Walde leitet die Liebesklagen des „Corinto“ ein, und die „Falkenjagd“ hebt mit der eines Morgens an. Hier unterlässt er es nicht, bei Beginn des Jagens sein Entzücken über die Schönheit des Waldthales, an dessen Hängen soeben die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne herniedergleiten, auszudrücken. Dann erzählt er von der drückenden Mittagshitze; und Abends, als nach Scherz und Schmaus die andern ihr Lager suchen und die Stunde der Träume naht, sehen wir ihn hinausschreiten zur kühlen Grotte und sinnend und dichtend die Nacht durchwachen. Eine kurze Herbstschilderung leitet sogar die tolle Parodie auf Dante ein, das „Simposio“.

Aber nicht nur als Einführung in seine Dichtungen entwirft er mit epischer Breite ein Naturbild, sondern die Fülle seiner Beobachtungen und seine liebevolle Aufmerksamkeit für das kleine Leben in der Natur spricht auch aus den Vergleichen, die in ihrer Schönheit wie Prägnanz zuweilen an Dante erinnern. So vergleicht er einmal die immer weiter eilende Hoffnung mit einem Vogel, der von Ast zu Ast hüpft;[36]) oder ein ander Mal seine Gedanken, die sich mit denen der Geliebten begegnen, mit dem Zuge der Ameisen, die sich in langer Reihe hinter einander folgen, sich mit dem heimkehrenden Zuge treffen und ihre gegenseitigen Lasten wechseln, und so fort in unermüdlicher Geschäftigkeit kommen und gehen.[37]) Und wie sein Blick das Leben der Tierwelt beobachtet, so gestalten sich ihm die Vorgänge in der unbeseelten Natur zu Vergleichen mit dem Menschen. Das Blühen, Früchtetragen und Welken des Apfelbaumes fällt ihm ein, wo er die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins veranschaulichen will. Im „Corinto“ findet sich an derselben Stelle der Vergleich der Jugendschönheit mit einem Rosengarten: Er tritt am frühen Morgen in seinen kleinen Rosengarten. Die Sonne geht auf, und unter ihren wärmenden Strahlen beleben sich die Knospen und Blüten; sie dehnen und entfalten sich langsam, und die schon völlig erschlossen gewesen waren, breiten sich mit letzter Lebenskraft aus einander und fallen welk Blatt nach Blatt zur Erde. Wie Lorenzo dieses lautlose Leben beschreibt, dieses Werden und Vergehen, flösst er uns mit der geschmeidigen Schönheit seiner Verse seine fast zärtliche Liebe zur Natur ein. An dichterischem Wert steht diese Ausmalung hinter keiner eines unserer grossen Lyriker zurück.

Und wie er mit epischer Breite die ruhende Natur beschreibt, so giebt er uns prachtvolle Bewegungsschilderungen und Anthropomorphisirungen elementarer Vorgänge, die nichts mit der blassen Mythologie in den Dichtungen seiner Zeitgenossen gemein haben, sondern aus ächtem Naturgefühl heraus neu geformt und beseelt sind: 22 Stanzen schildern die florentinische Landschaft im Winter als Einleitung zur „Ambra“. Den Boden bedeckt welkes Laub, und zwischen den entblätterten Bäumen steht als einziges Grün der stille Lorbeer und die Myrthe. Die Höhen weiter hinauf, wo sie am vollsten die Sonne trifft, wachsen Oliven, und vom Winde bewegt schimmert ihr Laubwerk bald grün bald silbern. Auf den weissen Bergesgipfeln stehen Tannen, die mit Schnee beladenen Zweige neigend. Nachdem der Dichter mit einer Fülle ähnlicher Details das Gesammtbild der Landschaft gegeben hat, beginnt er in prachtvoll anschaulicher Weise den hohen Monte Morello und die bei dem eintretenden Südwind allgemeine Überschwemmung zu anthropomorphisiren. Das Eis schmilzt, die Quellen und Flüsse beleben sich neu und brausen in ungeregeltem Lauf zu Thal. Die Wasser färben sich gelb und wälzen im Sturze Felsenblöcke mit. Die Bäche rufen sich gegenseitig an, „und es erzählt Einer dem Andern wie ein Freund Neues aus seiner Heimat und von seinen Sitten“, und jubelnd eilen sie weiter, sich dem „alten Vater“, dem Arno, in die Arme zu werfen, um vereint mit ihm als königlicher Strom zum Ozean zu ziehen. Wem fiele bei diesen Versen nicht Goethes „Mahomets Gesang“ ein? Und mitten in diese grandiose Mythologisirung der Überschwemmung fügt er als menschlich ergreifenden Zug ein Hirtenidyll ein: die steigende Gefahr und die Angst der Bedrohten um Gut und Leben sind in meisterlicher Kürze dargestellt.

Neben dem Naturgefühl Lorenzo Medicis wirken ähnliche Äusserungen in den Dichtungen Angelo Polizianos wie häufig angewendete rhetorische Phrasen. Wenn er einmal ein Gedicht beginnt mit der Anrufung der Natur, so ist es mehr eine Aufzählung vieler Details als das Hervortreiben einzelner starker Züge.[38]) Der Schwung in der Diktion seiner Verse lässt die innere Armut an wahrem Naturgefühl nicht immer merken, aber der Vergleich mit den in Petrarcas Sonetten oft stehenden Redewendungen liegt nahe. Wenn er den Garten der Venus beschreibt,[39]) fesselt er nur durch seine schöne Sprache, und die bunte Mannigfaltigkeit, die er vorführt, entspricht dem oben gekennzeichneten Geschmack des eigentlichen Quattrocento. Erinnern wir uns

der entzückenden Feinheit des Rosengartens in Lorenzos „Corinto", so lässt uns die pompöse Schilderung der einzelnen Blumen im Reiche der Venus kalt; sie ist mehr von der Antike eingegeben als von eigener Anschauung. Und wie rhetorisch mutet es uns an, wenn Polizian erzählt, dass beim Entweichen der Nymphe Simonetta der Boden sich mit Blüten färbte,[40]) oder wenn er Aristeos Liebesklagen mit dem Rauschen der Bäume vergleicht.[41]) Gewis findet sich auch unter den vielen Naturbildern einmal etwas Originales und wirklich Anregendes, wie die Schilderung des Abends in der „Giostra", wo er uns beschreibt, wie bei dem Untergang der Sonne die Schatten der Bäume länger werden und von den Landhäusern der Rauch aufsteigt.[42]) Wenn er aber die Schönheit der Natur in Gegensatz zu seiner Gemütsstimmung bringt[43]) oder ein Schäferinnenidyll in Kontrast zum Stadtleben,[44]) so erinnert er uns eher an Salomon Gessner als an Lorenzo Medici. Wenn Polizian auch oft dem Volksleben nachgeht und durch Naturschilderungen in den Stanzen der „Giostra" zu ersetzen sucht, was dem Gegenstand an Poesie fehlt,[45]) so ist er doch mehr der Höfling, der den Fürsten kopirt, und Angelo Polizianos grosse Bedeutung in der Renaissance-Litteratur liegt auf ganz andrem Gebiet als dem der Naturschilderung, wo er sich selbst so gern zeigt. Von den für uns in Betracht kommenden Poesien Polizians wird man den ungetrübtesten Eindruck von den Tanzliedern bekommen;[46]) aber auch hier spricht mehr die Freude über die neue Jahreszeit, ein unbewusster Ausbruch des Jubels in leichten, klingenden Rhythmen zu uns, als ein direktes Naturgefühl, wie es uns bei Lorenzo Medici so sympathisch ergreift. Lorenzo war auch hier seiner Zeit voraus, und seine damaligen Bewunderer mögen im Grunde ihres Herzens doch Polizians glanzvollere Verse vorgezogen haben. Es war mehr „Antikes" in ihnen!

Nachdem wir einen kurzen Überblick über die Entwicklung des Naturgefühls an der Hand der litterarischen Zeugnisse gewonnen haben, können wir der Frage näher treten: Welche Bedeutung konnte die Poesie für die Landschaftsmalerei haben? Mit wenigen Ausnahmen hat die eine die andre nicht direkt beeinflusst, aber Botticelli steht in engem Zusammenhang mit dem medicäischen Kreise, und es giebt einige — freilich nur wenige — landschaftliche Darstellungen von ihm, die ein dem Lorenzo il Magnifico verwandtes Naturgefühl verraten, und in Filippino Lippi endlich bereitet sich die Naturanschauung vor, die zu der Rafaels hinüberführt. Wenn Fra Filippo, Botticelli und Filippino

noch nicht die genügende Parallele zu Lorenzo bilden, so wird doch aus dem Vergleich mit Äneas Sylvius und mit der peinlich genauen Schilderung der Naturalisten klar, wieviel sie mit dem Medici gemein haben und wieviel sie aus seiner Poesie lernen konnten. Naturgefühl ist eine angeborene Anlage wie die Begabung für Musik, aber es bedarf zuweilen nur eines zufälligen Hinweises, um ein Talent sich seiner selbst bewusst werden zu lassen. In diesem allgemeinen Sinne können wir von einer Einwirkung der Poesie auf die Malerei sprechen. Die Künstler werden jetzt erst aufmerksam auf die Stimmungen in der Landschaft, und was in Gentilen und Masaccio verborgen gelebt hatte, kommt ihnen voll zum Bewusstsein. Die freie Natur ist nicht nur die Freude unserer Augen, sie kann die Freundin unsrer Stimmungen werden und das tausendfache Echo unsrer Gefühle. Der darstellende Künstler kann, wie Lorenzo Medici es oft in den Einleitungen seiner Gedichte gethan, durch die Landschaft die Phantasie des Beschauers auf einen gewissen Ton stimmen. Über der Richtigkeit der Perspektive beginnt diesen Meistern ein neues Ziel zu winken, und was man auf technischem Gebiet errungen, das gilt es nun seelisch zu vertiefen. Wie vor anderthalb Jahrhunderten aus dem Hintergrunde des Feldherrnporträts Simone Martinis zum ersten Mal die Ahnung auftauchte, dass die Landschaft einst eine grosse Rolle als Raumkunst spielen werde, so ist es hier wie eine Prophezeiung einer Landschaftskunst, die wie die Musik geheimnissvolle Zwiesprache mit der Psyche des Menschen halten wird. Wenn diese Maler noch nicht den vollen Ausdruck ihrer Gefühle fanden, so geschah es im Zwange der technischen und inneren Grenzen der Kunst ihrer Zeit. Der Weg ist noch weit bis zum Ziel, aber eine neue Stufe im Entwicklungsgange, den wir verfolgen, ist betreten, und den Weg, den Fra Filippo Lippi angebahnt hatte, setzt die jüngere Generation fort.

Durch die Poesien Lorenzo Medicis tönt wie ein Refrain das Lied von der Vergänglichkeit und nirgends schöner als in seinem berühmten:

„Quant' è bella giovinezza,
Che sie fugge tuttavia,
Chi vuol' esser lieto, sia:
Di doman non c' è certezza.“[47])

Den Gedanken dieser Verse repräsentirt in eigenartiger Weise die Kunst Sandro Botticellis. Wir begegnen zuweilen Menschen, die uns — wir wissen oft nicht wodurch — sympathisch berühren, deren Wesen

uns aber verschlossen bleibt, als verbärgen sie in sich einen Schmerz, aus dem alle ihre Gedanken und Handlungen fliessen. Fröhlichkeit und Scherz sind ihnen nicht fremd, und sie selbst sind oft die ausgelassensten;[48]) aber dann sinken ihre Lebensgeister wieder herab und schweben über dem Abgrund ihrer Trübsal. Wir haben ein Gefühl des Mitleids für diese Menschen und eine Scheu, die wunde Stelle zu berühren. Eine derartige Natur muss Botticelli gewesen sein, nur kehrten seine Gedanken nicht immer auf sich selbst zurück, sondern teilten sich als Produkte einer wunderbar reichen Phantasie der Welt mit. Seine Kunst hat etwas Geheimnisvolles, und durch alle seine Bilder geht als gemeinsamer Zug etwas Ahnungsvolles, eine quälende Unruhe, ein Fragen und Drängen, und dann wieder Resignation.[49]) Nur die Engel, die dem Christuskinde Rosen oder die Leidenswerkzeuge reichen, scheinen mit ihren verständnisvollen Blicken die Antwort zu wissen. Eine Sehnsucht nach Schönheit und eine Bangigkeit nach dem Tode spricht aus dieser Kunst. Es ist bekannt, wie Botticellis Leben und Schaffen sich später in tragischem Konflikt verzehrten, als nach dem Tode Lorenzos des Prächtigen das wunderbar gesteigerte Leben des medicäischen Kreises gewaltsam zusammenbrach unter dem Sturme religiöser Leidenschaften, den Savonarolas Reden heraufbeschworen hatten. Die Predigten vom Leiden Christi und seinem Sieg gaben der Sehnsucht Botticellis Gewissheit. Er glaubte an Savonarola. Mit dem Martertode des unglücklichen Reformators brach seine letzte Widerstandskraft. Aus seinen späteren Werken spricht nichts mehr von jenem Rhythmus, der uns entzückte: die Ahnung war zu niederschmetternder Gewissheit geworden, über die er nicht mehr hinwegkonnte. Botticelli besass nicht die Seelenkraft Michelangelos, die aus dem Leiden geläutert und gestärkt hervorging. Dieses verzweifelte Ringen um die innere Freiheit macht ihn zu einer der tragischsten Erscheinungen der Renaissance.

Man sollte meinen, dass Botticelli in der Landschaftsmalerei das Ausdrucksmittel für seine geheimnisvollen Stimmungen und Gedanken erkannt habe. Dass dies nicht der Fall gewesen ist, hat einen doppelten Grund. Einmal war sein Sinnen mehr auf die Verkörperung der Innenwelt gerichtet, auf die Poesie der menschlichen Seele, und die Landschaft bekam für ihn nur Wert, wenn sie hierbei der Phantasie als Anregungsmittel dienen konnte. Dazu kommt ein künstlerisches Motiv. Botticelli gehört in den Kreis der späten Quattrocentisten, die wie Verrocchio und Melozzo da Forlì ein höheres Schönheitsideal erstreben,

das in grossen, klaren Linien zu uns spricht. Er ist ein Vorläufer der Hochrenaissance, der Beginn einer Vereinfachung der Erscheinung gegenüber der Fülle der Details und der Spezifizirung der Naturalisten. Bereits in den Fresken Fra Filippos zu Prato finden sich Versuche, Gruppen in einfachen Linien zu komponiren; aber vergleicht man sein bekanntes Madonnen-Rundbild im Palazzo Pitti mit dem Tondo Botticellis in den Uffizien oder in Berlin, so sieht man den Fortschritt und den Weg zu Rafael. Die Figuren werden grösser und füllen die Bildfläche mehr aus (z. B. viele seiner Madonnen und „*Venus und Mars" in London), sodass nur wenig Platz um sie herum bleibt; und sieht man einmal, wie auf seiner besten Rundkomposition, dem „Magnificat" in den Uffizien, ein wenig Landschaft zwischen den Figuren, so ist sie schlicht behandelt und für den Beschauer nichts andres als eine Pause, wie bei Fra Angelico. Ebenso ist es auf dem frühen Madonnenbild der Galerie Corsini zu Florenz und auf der „Krönung Mariä" in der Akademie.

Bezeichnend für Botticelli ist seine Vorliebe für die „Madonna im Rosenhag", ein Motiv, das ihn von Jugend an beschäftigt. Er wandelt den Gedanken an den hortus conclusus zur grössten Einfachheit ab: Zwischen Säulen oder am Fenster sitzt die Madonna mit dem Kinde; ein feines Gitter von Rosenzweigen verschliesst dem Blick die Ferne, und oben spannt sich ein wolkenloser Himmel aus, dessen Blau über derartigen Madonnengruppen Wilhelm von Humboldt so schön mit der allesvermittelnden Wirkungsweise des antiken Chores vergleicht.[50]) Eine solche Szenerie ist für den Blick nur eine geringe Anregung, aber sie genügt für die weiterdichtende Phantasie. In den Uffizien, im Louvre, im Pitti-Palast sind Madonnen dieser Art, und die Schule Botticellis führte das Thema weiter aus. Botticellis Kunst ist gedankenreich, und an diesem Beispiel ist schon ersichtlich, wie seine Szenerie niemals zufällig oder unabsichtlich angelegt ist. Den hortus conclusus liebt er auch in grösseren Bildern darzustellen, wie auf der frühen „Madonna mit sechs Heiligen" in den Uffizien, wo hinter einer Mauer Cypressen in regelmässigen Abständen aufragen, eine Anlage, die dem Altarbild Angelicos in S. Marco zu Florenz entspricht. Auch die Laubarchitektur auf dem Bilde der „Madonna mit den beiden Johannes" im Museum zu Berlin drückt denselben Gedanken aus;[51]) freilich entnimmt er hier der Natur nur die Formen der Blätter und Blüten und komponirt mit ihnen eine Thronwand, die in ihrer zierlichen Durchbildung mit der

feinsten Goldschmiedearbeit wetteifert. In selbständiger Weise verwertet Botticelli den hortus conclusus bereits auf seinem Jugendbild, der Madonna mit Engeln im National-Museum zu Neapel:[52]) Über der Brüstung, die die Mariengruppe umschliesst, wird eine Landschaft sichtbar. Ein Fluss schlingt sich zwischen bebuschten Hügeln und Cypressengruppen an einem Felsen vorbei, in dessen Wände man ein Tempietto eingebaut hat. Erkennt man in der Anlage des ganzen Bildes und in dem Tempelchen zur Linken Fra Filippos Einfluss, so ist die Felsenform die der Werkstatt Verrocchios, der Botticelli um das Jahr 1470 angehörte.[53]) Dieses mehrfach abgestufte Felsenmassiv eignet sich wol zur Darstellung des Berges des „Purgatorio“, wo Botticelli es auch in seinen Dante-Illustrationen verwertet, ist aber jedes Naturstudiums bar und vielleicht gerade wegen seiner konventionellen Form von den Künstlern gemalt worden, die sich wenig um landschaftliche Dinge kümmerten. So sehen wir in diesem frühen Bild eine Naturwiedergabe, die ihre Motive verschiedenen Schulen entnimmt, ohne Einheitlichkeit, ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack, dem er später nicht mehr gehuldigt hat.

Sein Aufenthalt in der Werkstatt Verrocchios und seine damals nahen Beziehungen zu den Pollajuoli blieben nicht ohne tiefere Wirkung auf seine Landschaftsdarstellungen. Das bei diesen Meistern gepflegte Ideal der weithin übersehbaren Landschaft nimmt er für kurze Zeit auf, wie in dem „heiligen Sebastian“ des berliner Museums, aber ohne Freude. Ihm schwebte das jetzt in London befindliche Bild der Pollajuoli vor. Der Vordergrund und mit ihm die Überleitung zum Mittelgrund fehlen, und man blickt sofort auf eine sich nach hinten senkende Berglehne, die zwischen Felsenkulissen zu Thal führt. Auf der sich hinabschlängelnden Strasse bemerkt man die nach gethaner Arbeit heimziehenden Henker des Heiligen. Im Thale unten, wo sich ein Gewässer ausbreitet, führt ein langer, schmaler Damm, in perspektivischer Verkürzung gesehen, zu einer Hafenstadt, ein bei Ghirlandajo, Filippino Lippi und allen mit Lionardo in Berührung gekommenen Meistern häufiges Motiv. Die Details, wie der kahle Baum zur Linken, die Felsen, der ganze Mittelgrund, zeigen, wie wenig sich Botticelli bemüht, die Landschaft mit Neuem auszugestalten.

Bei kleineren Bildern ist sein Verhalten zur Landschaft ein andres, weil er sie zu Farbenversuchen benützen konnte. Die beiden „Judith“-Bilder in den Uffizien haben für die Entwicklung seines koloristischen Geschmacks grosse Bedeutung. Die Landschaft, namentlich auf der

„Heimkehr Judiths", steht unter dem Einfluss Verrocchios.[54]) Man blickt vom erhöhten Standort der Figuren hinab in die Landschaft; eine



Botticelli, Madonna.
Tafelbild im Museo Nazionale zu Neapel. Nach Originalphotographie von Alinari.

Überleitung von vorn zum Mittelgrunde fehlt auch hier. Als Raumfaktoren wirken die Figuren und der Baum zur Rechten im Kontrast zur Tiefe. Unten im Thal umsäumen Hecken reiche Felder, unter denen die mit Klee bestellten rötlich hervorleuchten. Weiterhin wird die Stadt sichtbar, deren bildeinwärts fliehende Mauern die perspektivische Tiefenandeutung übernehmen. Neben dieser linearen Verkürzung wirkt die Farbenperspektive mit. Botticelli hat den frühen Morgen für seine Darstellung gewählt, sodass Schritt für Schritt zur Tiefe hin das Dunkelgrün vorn in weichen, malerischen Abtönungen heller wird, sich mit dem Silbergrau der weichenden Morgennebel verbindet und in den Bergen der Ferne in Blau übergeht. Aus dem Morgendunst sieht man in unbestimmten Formen angreifende und fliehende Truppen auftauchen; wie überhaupt die Staffagefiguren in Botticellis Landschaft immer mit dem Gegenstand des Bildes in Zusammenhang stehen und nicht, wie etwa bei Pinturicchio, blosser Schmuck sind.

Das Gegenstück zu diesem Bild, die „Auffindung der Leiche des Holophernes“, hat einen weniger reichen Fernblick, zeigt aber gleichfalls Botticellis Studium feiner Beleuchtungen. Die Zeltvorhänge sind geöffnet, und man erblickt eine Landschaft bei Sonnenaufgang. Noch steht die Sonne links hinter einer Höhe, aber sie lässt die Hügelkämme vollkräftig grün aufleuchten, während hinten um Stadt und Gärten leichte Morgennebel ziehen. Die Wölkchen am Himmel werden von der Sonne gestreift und gelblich gefärbt. Hatte Verrocchio darnach gestrebt, alle Details seiner Landschaft zu koloristischer Einheit zu bringen und ihnen doch ihren individuellen Reiz zu lassen, so zeigt sich Sandro bei diesen beiden Bildern in der Wahl der Morgenstimmung als gelehriger Schüler. Wie fein hat er die Halbtöne getroffen, und wie eindrucksvoll wirken die Gestalten vor dem lichten Hintergrund!

Aber fast nur wie Vorstudien erscheinen diese kleinen Gemälde gegenüber den vier Predellen zu dem grossen Bilde der „Madonna mit Heiligen und Engeln“ in der florentiner Akademie, auf deren dreien gleichfalls die Luft, wirksam getönt, als Hintergrund für die Figuren benützt ist.[55]) Mit schwarzen, von Botticelli gemalten Streifen umrahmt, kommt der koloristische Reiz dieser feinsten Farbenjuwele des Künstlers voll zur Geltung. Die Wandlungen in der Abtönung der Atmosphäre sind hier beobachtet wie auf keinem andern Gemälde der Zeit. Aus dem tausendfachen Wechsel von Licht und Farbe am Himmel und in der Landschaft ist der Moment erfasst, der der Stimmung der Handlung

am besten entspricht. Schöpfungen des Augenblicks, scheinen diese vier Predellen Botticellis Seelenleben wiederzuspiegeln und haben daher



Botticelli, Judiths Heimkehr.
Tafelbild in den Uffizien zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

eine so grosse, unmittelbare Wirkung. Auf der „Vision des heiligen Augustin“ klingt das Rot seines Mantels und das des Kindes mit dem

dunkelgrünen Meeresufer und dem Graublau der Luft harmonisch zusammen. In ruhigen Linien dehnt sich die Küste zur Linken weithin, und das Meer schmiegt sich an die Abhänge. Der Himmel wird dunkel, und nur am Horizont glänzt noch ein heller Streifen. Dämmerung bricht herein, die Stunde der Visionen.

Die Landschaft der „Pietà" ist nicht auf Linienschönheit hin komponirt, sondern nach Farben und Lichtmomenten, und ein silbergrauer Ton liegt über dem Ganzen. Hinter dem Grabesrand, auf welchem der tote Heiland sitzt, spriesst hellgrünes Laub empor. Weiter unten breitet sich eine weite Landschaft aus. Links sieht man an einem braunen Hügel einen Bach vorbeischäumen; weiterhin verschwimmen die Umrisse der Höhen, und das Auge verfolgt nur das Spiel von Licht und Schatten. Hell und gelb leuchtet das Land, wo die Strahlen der Sonne es treffen, grau und blau verdämmert es im Wolkenschatten; denn der Himmel ist geheimnisvoll belebt. Schwüle Dünste, wie aus dem Nichts zu grossen Wolken geballt, drohen die Erde zu verfinstern. Im Mittelgrunde zur Rechten sieht man schemenhaft den Zug zur Stätte des Gerichts hasten. Christus, auf dem Rand des Grabes sitzend, ist hier nicht als Toter aufgefasst, sondern als Träumender: die letzten Qualen ziehen noch einmal an ihm vorüber. Aus diesem Gedanken heraus ist die Landschaft entworfen.

Das Meisterwerk aber unter den vier Predellentafeln ist die Darstellung der „Salome". Das Haupt des Täufers in einer Schüssel vor sich hertragend, eilt sie vom Gefängnis fort an einer niedrigen ziegelroten Mauer entlang. Ihr erhobener Blick hat kein bestimmtes Ziel, er starrt in die Luft, als solle er dort den Richter finden, der ihre That bestraft — oder den Freund, der sie bewundert. Furcht und Sinnlichkeit spricht aus ihren Zügen und aus dem Lächeln, das ihren Mund umspielt. Sie wird sich ihrer Frevelhaftigkeit bewusst und mit geheimem Frohlocken erkennt sie sich als die Tochter der Herodias. Die Landschaft spiegelt diese Stimmung wieder. Mit dem Grünlichblau und Gelb ihres Gewandes und dem Rot der Mauer harmonirt die dunkle Landschaft zur Rechten, aus der ein Fluss hervorleuchtet. Den Himmel decken formenlose, breite Wolkenlagen, graue, aber in allen Farben des Opals spielende. So gleichen die oszillirenden Halbtöne des Scirocco-Himmels dem Charakter Salomes in ihrer bangen Ungewissheit und lechzenden Schwüle. In gewissem Sinn geht diese Landschaft und die der Nebenpredellen über alles im Quattrocento hinaus, selbst über Lionardo da



Botticelli, Pietà. Tafelgemälde in der Akademie zu Florenz.
Nach Originalphotographie von Alinari.



Botticelli, Salome.
Predellenbild in der Akademie zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

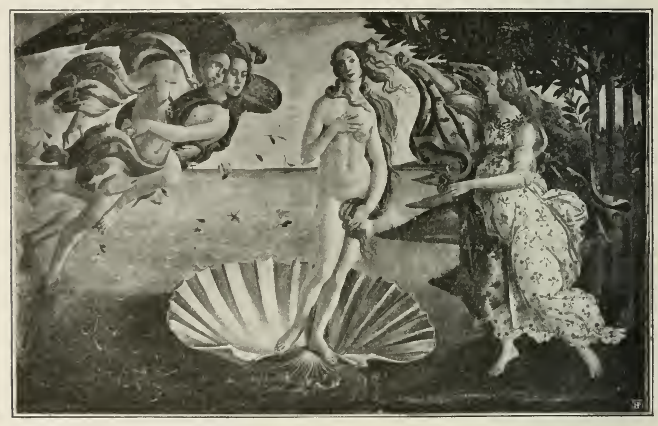
Vinci, und dieser hat mit Unrecht Botticelli gerade als Landschaftsmaler gescholten.[56])

Allerdings sind diese Nebenskizzen auch bei Botticelli einzig geblieben, und eine Beziehung zwischen den Figuren und der Landschaft durch die gemeinsame Stimmung hat er nie wieder gegeben. Er hat, wenn er überhaupt der Landschaft Aufmerksamkeit schenkte, durch das Medium der Poesie erreicht, dass unsre Phantasie Figuren und Umgebung als künstlerische Einheit auffasst: Die Predella mit dem „heiligen Hieronymus in der Wüste" zur „Krönung Mariä" in der Akademie zu Florenz, ungefähr aus gleicher Zeit wie diese vier Pardellen,[57]) zeigt was wir meinen: Der Heilige kniet vor seiner Felsenhöhle im Gebet. Das Kreuz hat er an ein blätterloses Büschchen geheftet. Aber der Busch dankt es ihm: rotbraune Blüten entspriessen dem trockenen Holz, als wollten sie die Kerzen auf dem Altar beim Gottesdienst ersetzen. Die Einsamkeit des Heiligen hat nichts Trostloses, und Fra Angelico hätte keinen sinnigeren Zug geben können als ihn in diesen unscheinbaren Nebendingen der Dichter-Maler gefunden hat.

Verwandter Art ist die Naturszenerie in seinen grossen mythologischen und historischen Bildern, wo man nach den Predellen der florentiner Akademie eine feine Stimmungslandschaft erwarten sollte. Fast alle diese Gemälde sind sorgfältig durchgeführt, so auch die Accessorien; aber sie entstammen mehr Botticellis dichterischer Phantasie als seiner malerischen. In den Fresken der Villa Lemmi, jetzt im Louvre, giebt er mit wenigen, undetailirten Bäumen summarisch eine Ortsangabe; und in der lieblichen Brunnenszene des einen Mosesfresko der Sixtinischen Kapelle fühlen wir den Zauber des Idyllischen weniger in der unnaturalistisch wiedergegebenen Baumgruppe mit ihrem goldenen Lichterspiel, als in den romantischen Mädchengestalten darunter. Selbst auf der „Versuchung Christi", dem Fresko gegenüber, verleitet ihn der Gegenstand nicht dazu, die „Herrlichkeit der Welt" im weiten Landschaftsbilde zu entrollen. Reizlos für das Auge, aber beziehungsvoll für das Thema ist die Szenerie auf dem grossen Gemälde in den Privatgemächern des Pitti-Palastes „Pallas zähmt einen Kentauren". Eine behauene Felsenwand, eine Naturstudie aus einem Steinbruch, dient als Hintergrund für den Kentauren und zur Charakterisirung seiner Wildheit, während die Göttin sich von der hinter ihr ausgebreiteten, lichten Ferne abhebt, ähnlich wie die Figuren auf den erwähnten Predellen. Ein zerfallener Zaun verdeckt dem Blick den Übergang vom flachen

Vordergrund zu der sich dahinter ausdehnenden Seelandschaft, deren Linien weiterhin verschwimmen.

Ausgeführter ist die Szenerie auf der grossen Darstellung der „Geburt der Venus“ (Uffizien), die er für die Medici gemalt hat. Wir sehen eine weite, hügelige Küstenlandschaft, deren runde Buchten das leichtbewegte, graugrüne Meer bespült. Zur Rechten vorn stehen Orangenbäume, die ihre blühenden Zweige zur Mitte strecken, als wollten sie die auf der Muschel von den Windgöttern dahergetriebene künftige



Botticelli, Geburt der Venus.
Tafelgemälde in den Uffizien zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

Herrin in ihren Schatten laden. Die Winde lassen das Haar der Venus und das ihr von einer Frühlingsgestalt entgegengebreitete Gewand lustig im Bogen flattern, die Orangenzweige berühren sie nicht. Vorn schiebt sich das Ufer quer durch das Bild, und zur Linken entspriessen ihm einige prächtige Schilfstauden. Goldenen Flocken gleich schimmern Lichter allenthalben in der Natur, und ein Rosenregen folgt der Göttin.[58]) Die Wiedergabe der Szenerie ist keineswegs naturalistisch, vielmehr gilt alles nur als Anregungsmittel für die Phantasie des Beschauers: die stillen Golfe des kythärischen Eilands, auf dessen Höhen Sonnenschein glänzt, und das leise anschäumende Meer, die Blumen des Uferrandes und die duftenden Blüten der Bäume, der Rosenregen und das goldene

Licht, das alles schmückt. Und von dem allem drängt sich nichts als Einzelnes dem Blick auf, sondern man bekommt den Eindruck einer harmonisch gefüllten Bildfläche.[59]) Als Gleichgewicht gegen die Windgötter dient in der Komposition die Baumgruppe, die sich im Halbrund über Venus wölbt, sodass die Göttin sich vom hellen, weiten Hintergrunde abhebt. Botticelli hat für den lichten Grund besondere Vorliebe, wie wir mehrfach gesehen haben, und auch seinen Porträts giebt er zuweilen die blaue Luft als Folie (Jünglingsporträt im Louvre).

Zur figürlichen Darstellung der „Geburt der Venus“ hat Angelo Poliziano Anregung gegeben,[60]) nicht aber zur Landschaft. Im Zusammenhang mit ihm steht dagegen die Szenerie auf dem gleichfalls für die Medici gemalten „Frühling“ in der florentiner Akademie. Es ist neuerdings viel gestritten worden, ob und wie weit Polizians „Stanzen zur Giostra“ von Botticelli benützt worden seien, und die Frage wurde besonders dadurch verwickelt, dass auf dem Bilde die Porträts der Simonetta Vespucci und ihres Freundes Giuliano Medici gesucht wurden und sich nicht finden liessen.[61]) Trotzdem wird die Annahme eines Zusammenhanges Botticellis mit dem medicäischen Hofdichter bestehen bleiben müssen und ebenso die seiner Bekanntschaft mit den antiken Schriftstellern. Eine so eminent reiche Phantasie wie die Botticellis braucht keine Vorbilder sondern nur poetische Anregung. Die Geschichte der Illustration von Dichterwerken zeigt in allen ihren Höhepunkten, dass der bildende Künstler nicht aus wortreichen, epischen Detailschilderungen seine Anregung empfängt, sondern dass ein Wort, eine Situation genügen kann, seine Phantasie zu beflügeln. So ist auch Sandros Verhältnis zu Polizian ein durchaus freies, und er hat seine Kunst nicht durch einen fremden Geist knechten lassen. War er schon bei der „Geburt der Venus“ selbständig dem Dichter gegenüber gewesen, so ist er es beim „Frühling“ noch mehr. Merkwürdigerweise können wir gerade an einigen Stellen der Szenerie des Bildes verfolgen, durch welche Worte des Dichters Botticelli sich angeregt fühlte. An der Stelle, wo Polizian das Reich der Venus beschreibt und alle Bäume und Blüten einzeln aufzählt, fehlt die Orange. Sie kommt erst später vor und zwar in Verbindung mit den Grazien:[62])

„Raggia davanti all' uscio una gran pianta,
Che fronde ha di smeraldi e pomi d'oro;
. . . .
Sempre sott' essa è di Ninfe un coro.“

Diese Verse gaben Botticelli genügend Anregung für einen Teil seines Bildes. An beiden Seiten schieben sich die Bäume konzentrisch in die Tiefe und schlagen ihre mit hellen Blüten und leuchtenden Früchten gesegneten Zweige zu einem dunkelschattenden Gewölbe zusammen. In der Mitte bilden sie einen Bogen, unter dem, wie im antiken Drama der Held, die Göttin der Schönheit und Liebe erscheint. Hinter der melodisch im Takt sich wiegenden Venus sehen wir die Myrthe als ihren Begleiter, entsprechend den Versen Polizians:

„Il mirto che sua dea sempre vagheggia.“ [63])

Der sonst vom Künstler so gern verwendete helle Hintergrund für die Hauptperson ist zu Gunsten des Dichters aufgegeben worden. [64])

Die Halbrundkomposition der Szenerie ist glücklicher als auf der „Geburt der Venus“ und giebt eine Folie für das Leben, das sich vor ihr abspielt. Damit der dunkle Hintergrund nicht auf den zarten Gestalten zu lasten scheine, erschliesst der Künstler zwischen den Baumstämmen Ausblicke auf den mattblauen Himmel und eine braune Ebene; ferne Höhen umgrenzen das Thal des Frühlings, im weichen Dunst des segenbringenden, warmfeuchten Tages verschwebend. Wie bei Polizian der Boden beim Entweichen der Nymphe Simonetta von Blüten übersät wird, [65]) so finden wir auf dem Gemälde Nelken, Narzissen, Rosen, die königliche Schwertlilie und andre Gartenblumen. Was Botticelli hier gemalt hat, ist mit der Feinheit des Goldschmieds, aber nicht mit naturalistischer Treue wiedergegeben. Aber wir erkennen klar, was er gewollt hat, und müssen gestehen, dass er, indem er der Phantasie des Beschauers das Weiterdichten überlässt, eine grössere Wirkung erzielt, als sie irgend einem der damaligen Naturalisten gelungen wäre. Der „Frühling“ ist eins unsrer Lieblingsbilder aus der Renaissance und übt heut noch die von Botticelli gewollte Stimmung aus, die wir „romantisch“ nennen. Denn so widerspruchsvoll es lauten mag, so ist es doch gewiss, dass die antikischen Phantasien der Kunst des Quattrocento als die Romantik dieses Zeitalters aufzufassen sind. [66]) Auch aus Botticellis „Frühling“ klingt es mit leiser Wehmut: „Wie ganz anders, anders war es da!“

Aus den angeführten Beispielen geht hervor, wie sich Botticelli die Landschaft lediglich als ein Anregungsmittel für die Phantasie dachte, die wenigen malerischen Versuche der Predellen ausgenommen. Auch beim Anblick einer Landschaft wie der auf dem Madonnen-Rundbild der Ambrosiana zu Mailand, wo der Raumbildung wenig Aufmerksamkeit geschenkt ist, und alles nur hingestrichen scheint, Berge, Bäume, Häuser

und Fluss, ohne Linienschönheit in dem Zug der Höhen oder Charakter in der Struktur der Bäume, können wir in Lionardos Tadel nicht miteinstimmen. Wir wundern uns auch nicht, dass Verrocchios Ideal einer weiten Flachlandschaft, das Sandro in einigen seiner frühen Bilder aufgenommen hatte, zur durchwässerten Ebene verkümmerte wie auf der „Krönung Mariä“ oder auf der „Verkündigung“ von 1490 in den Uffizien. Das Verlangen, eine Landschaft getreu nach der Natur zu malen, war ihm fremd,[67]) und auch seine Bekanntschaft mit der Kunst des Nordens reizte ihn nicht dazu.[68]) Im Gegenteil zeigt sein letztes datirtes Werk, die *„Geburt Christi“ vom Jahre 1500 in der National-Gallery zu London, eine gewisse Verachtung der Landschaft, wie Michelangelo sie später ausgesprochen hat. Die Felsenhöhle nimmt hier wieder trecentistische Formen an, und der Wald dahinter verkümmert zur Kulisse. Das Bild ist im Übrigen so sorgfältig durchgeführt und zeugt von einer so wundervollen Phantasie, dass diese Vernachlässigung der Naturschilderung nicht zufällig sein kann. Es ist eine offenbar bewusste Reaktion gegen die Tendenzen des Quattrocento. Savonarola hatte alles Spiel aus der Kunst vertrieben wissen wollen und verlangt, sie solle nur einen heiligen Gegenstand darstellen und dies Thema ergründen. Botticelli hat nicht nur mit der Inschrift auf dem londoner Bild bewiesen, dass er ein treuer Anhänger Savonarolas geblieben ist, sondern auch mit der That. Aber in dem Asketischen, das damals in seine Bilder eindringt, in der Verbannung alles dessen, woran ein ganzes Jahrhundert seine Feude gehabt, die naive, herrliche Freude am Sehen aller Details in der Fülle, in dieser Askese liegt nicht die Wurzel der zukünftigen Kunst. In Botticellis Neigung zur Schlichtheit trecentistischer Formen ist sein Verlangen nach der Rückkehr der heroischen, der wahrhaft grossen Kunst ausgesprochen und die Verurteilung aller rein naturalistischen Bestrebungen, denen er selbst in seiner Jugend in der Umgebung Verrocchios und der Pollajuoli für kurze Zeit gehuldigt hatte, und die Verurteilung des Strebens seines einstigen Schülers Filippino Lippi. Der Formenpurismus des alternden Botticelli erschien seiner Zeit vielleicht als ein Anachronismus, in Wahrheit war er dem Ideal der grossen, nun beginnenden Kunst ganz nahe, nur verdeckte das dunkle Gewölk, das seine Seele beschattete, dem Künstler den Sonnenaufgang der ersehnten Kunst.

Der Gegensatz, den wir zwischen Peruginos immer weiter gehender Abstraktion und Entfernung vom Natürlichen und Pinturiechios immer

verwirrter werdender Häufung von Details bemerkten, besteht hier zwischen zwei grösseren Künstlern. Bei Peruginos und Botticellis Streben nach Vereinfachung hat man das Gefühl, so geht es nicht weiter; und ebenso bei Pinturicchios und Filippinos Überfülle. Und trotzdem lag in der Synthese beider Richtungen der Keim einer gesunden Entwicklung.

Filippino Lippi blieb als Knabe beim Tode seines Vaters in der Obhut Fra Diamantes, der ihn mit der Kunstweise seines Vaters und seiner eigenen vertraut machte.[69]) Durch seinen Aufenthalt im Atelier Botticellis und durch sein hohes Talent gelang es ihm, sich aus der larmoyanten Manier Fra Diamantes zu erheben zu der elegischen Grazie, die uns heut an seinen Werken entzückt. Die Welt in allen ihren einzelnen Erscheinungen mit forschendem Blick erfassen zu können, war Filippinos schönes Erbteil von seinem Vater Fra Filippo; unter Botticellis Einfluss verfeinerte sich seine Anschauung, und er begann, im Wetteifer mit Bildhauern wie Benedetto da Majano und Mino da Fiesole, die Kunst in einer bis zum Äussersten getriebenen Zergliederung von Formen und Gefühlen zu suchen. Er löste zuletzt alles in eine nervöse Beweglichkeit auf, und seine reiche Phantasie liess ihn seine Bilder über und über mit immer neuen Einfällen und Motiven schmücken. Es fehlte ihm an Kraft, seine Phantasien zu zügeln, und in der hastigen Überladung mit allzuvielen hübschen Details gleicht er den Sienesen des XIV. Jahrhunderts. Man verfolge die Darstellungen der Architektur in seinen Gemälden von ihren Anfängen bis zur Cappella Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz mit ihren Biegungen, Wulsten und Schnörkeln, und man fühlt sich vor die Frage gestellt, ob nicht hier die Quellen des Barock su suchen seien, und ob Vasaris Begeisterung für diese bizarre Phantasie nicht nur Bewunderung einer ihm verwandten Kunst sei? Vasari gehörte dem Geschlecht an, das Michelangelo als seinen einzigen Lehrer vergötterte und durch schrankenloses Walten der Phantasie mit den uralten Formen der Architektur Werke den seinen gleich schaffen zu können glaubte. Er erkannte wol in Filippino einen Geistesverwandten, einen Vorläufer seiner Zeit, wir aber sehen in diesem Phantasiren und Detailiren des jüngeren Lippi die letzte Konsequenz des XV. Jahrhunderts. Es vollzieht sich hier der Verfall der eigentlichen Lebenskräfte der Kunst des Quattrocento.

Wie in der Architektur, so geht Filippino auch im Landschaftlichen vom Einfachen zum Komplizirten vor, und mit seinen immer neuen Details entwirft er Landschaften, die zu den besten des XV. Jahrhunderts

gehören. Schon früh zeigte er, dass er auf diesem Gebiet über seinen Vater und über Botticelli hinauswolle. Seine „*Anbetung der Könige" in London ist offenbar unter dem Eindruck des Gemäldes seines Vaters in Prato, „der Tod des heiligen Hieronymus", entstanden,[70]) auf welchem wahrscheinlich Fra Diamante die Szenerie gemalt hat. Die Figuren auf Filippinos Langbild nehmen nur ein Drittel der Höhe der Tafel ein. Darüber breitet sich eine weite Felsenlandschaft aus, in welche vorn die Ruine gut eingefügt ist. Zwischen den wild durcheinander geschleuderten Felsenblöcken öffnen sich Ausblicke auf freundliches Hügelgelände. Die umfangreiche Landschaft ist mit Episoden aus den Legenden der bekanntesten Heiligen belebt: Hieronymus in der Wüste, der Stigmatisation Franzens von Assisi, Tobias mit dem Engel, Maria Magdalena in der Einöde und andrem. Der Fortschritt in der Durchbildung der landschaftlichen Details ist noch gering, das Ganze zu sehr Szenerie und zu wenig Organismus. Aber in der grossen Rolle, die der Künstler der Landschaft zuerteilt, liegt seine Freude an ihr ausgesprochen, und dies Bild ist geeignet, den Anfang einer grossen Entwicklung der landschaftlichen Darstellung zu bilden.

Ein etwas späteres und fortgeschrittenes Werk, die „Madonna mit Engeln" in der Galerie Corsini zu Florenz, verrät für die Landschaft ein neues Vorbild, Lionardo da Vinci. Die Madonna, nicht ganz in der Mitte des Tondo, steht vor einer reichen Thronarchitektur, die sich beiderseits gegen das Freie abhebt. Zur Linken breitet sich das Laub einiger Bäume wie dunkles Gitterwerk vor den grünlichen Himmel, wie Filippino es auch auf dem gleichzeitig entstandenen Vierheiligenbild in S. Michele zu Lucca anbringt. Rechts kommt durch einen langen Gang der Johannesknabe in süsser Extase herbei. Dahinter erschliesst sich der Blick in ein Flussthal, Lionardos damals beliebtes und von den Florentinern dieser Zeit gern wiederholtes Motiv. Hier ist alles ins Einzelne ausgedacht: Der Wiesenplan zuvorderst ist dunkelbraun beschattet, Häuser unter alten Bäumen heben sich in bewegten Konturen gegen die Wasserfläche dahinter ab, ähnlich wie Perugino es in seiner besten Zeit liebt. Links liegt eine Hafenstadt, deren einer Wachtturm sich in der glatten, grünblauen Flut spiegelt. Ein scharf gezeichnetes Bergprofil, das sich in zwei Absätzen zum Meer senkt, rahmt die Landschaft auf der linken Seite energisch ein, während rechts phantastische Felsenzacken aufragen. Ist schon in der Fülle der Motive — rein als Zeichnung betrachtet — ein Gegensatz zu den von Botticelli bevorzugten einfachen

Linien ausgesprochen, und kündigt sich in dem Viel bereits das spätere Zuviel an; so giebt die durch Lionardo angeregte Beleuchtung dem Ganzen etwas wunderbar Glühendes. Am Himmel ist schon nächtliches Dunkelgrün ausgebreitet, und nur ein letzter vom hellen Horizont herüberfallender Strahl streift links die Felsen und spielt mit undefinirbarem



Filippino Lippi, Madonna mit Engeln.
Tafelgemälde in der Galerie Corsini zu Florenz.
Nach Originalphotographie von Alinari.

Schimmer mondscheinähnlich auf der Architektur vorn. Noch wirkt die Landschaft phantastisch, aber sie ist stimmungsvoll, und man sieht, wie der Künstler sich bemüht, sie auszudichten.

Ungefähr in diese Frühperiode seines Schaffens fällt Filippinos Thätigkeit in der Brancacci-Kapelle des Carmine zu Florenz, wo er

Masaccios unvollendeten Freskenzyklus fertig zu stellen hatte. Nur auf der „Kreuzigung Petri“ war es ihm möglich, eine Landschaft anzubringen, und zwar als Szenerie zur Darstellung des Zuges zum Gericht, den man durch einen Thorbogen in der Ferne gewahrt. Man stand noch am Ende des XV. Jahrhunderts so unter dem Eindruck der geistlichen Schauspiele und ihrer epischen Erzählungsart, dass man den Verlauf der Legende auch im Bilde geschildert sehen wollte. Tiefenwirkung fehlt in diesem Landschaftsstreifen. Auf einem Wiesenplan ziehen die Kriegsknechte mit dem Heiligen dahin. Weiter zurück breitet sich in abendlicher Beleuchtung eine Hügelkette hinter einem See aus, in dessen dunkler Flut sich Bäume spiegeln. Bäume verdecken auch den Umriss der Höhen, die sich in schweren, grünen Tönen vom verblassten Himmel abheben. Zweierlei kann man in dieser Landschaft als charakteristisch für Filippino ansehen: die Vermeidung einer grossen Raumtiefe und die Nichtachtung der Linienschönheit der Natur. Beides erklärt sich aus derselben Absicht, die später immer deutlicher hervortritt. In der Darstellung des Raumes der Landschaft hatten sich mehrere Künstlergenerationen bethätigt und mit erstaunlichem Fleiss das schwierige Problem gelöst. Jetzt galt es, diesen Raum auszudichten. Die technischen Vorzüge des Künstlers sollen nicht mehr bewundert werden, sondern seine individuellen. Alles soll die dichterische Begabung verraten. Neue Motive werden in der Landschaft gesucht, und den Raum, den man bisher künstlich bis in die blaue Ferne gedehnt hatte, baut Filippino geschickt wieder zu. Die schönen, langen, ruhigen Linien der toskanischen Landschaft fallen fort; kleinere, schneller für den Blick fassbare Profile, oft sogar willkürliche, drängen sich vor.

Dazu kommt noch Eins: Filippino Lippi macht sich im Lauf der Zeit ein fremdes Ideal zu eigen, das seinem Geschmack entspricht: Wie auf Domenico Ghirlandajo übt das grosse Altarwerk des Hugo van der Goes in S. Maria Nuova auch auf ihn seine Wirkung aus. In der Raumkunst steht der Niederländer weit hinter den Italienern zurück, und was Meister der Perspektive wie Perugino mit wenigen Strichen geben, sucht Hugo durch immer neue Überschneidungen zu erreichen. Aber diese Unzahl von Raumwerten klärt weniger die Erscheinung, als sie sie verdunkelt. Er erreicht nur Vorder- und Mittelgrund und diese ohne ihre feineren Übergänge. Für die Ferne versagt diese Tiefenleitung. Was Filippino interessirte waren die kuriosen Formen der Erdhügel, die kahlen Bäume und die Wolkenbildungen. Aber die braune, schollenartig ge-

brochene Erde, die blätterlosen Bäume und die Wolkenballen waren bedingt durch die Absicht Hugos, einen Vorfrühlingstag darzustellen, und das war ihm in eigentümlich lebendiger Weise gelungen, trotz aller Fehler im Einzelnen. Filippino hätte von dieser Landschaft die reizvolle Charakterisirung einer Jahreszeit lernen können; was er aber angenommen hat, ist nicht das Beste gewesen.

Anfangs zurückhaltend, hat er fast masslos dem Neuen in seinen Werken Platz gegönnt. Dieser nordische Einfluss ist besonders in den 90er Jahren zu verspüren, also noch nicht beim Eintreffen des Altarwerkes Hugos in Florenz, im Anfang der 80er Jahre. Noch die zwischen 1487 und 1488 [71]) entstandene „Vision des heiligen Bernhard“ in der Badia zu Florenz zeigt seine völlige Originalität, und wol niemals wieder spricht das typisch Florentinische in Figuren wie in Auffassung des Gegenstandes mit so bezaubernder Anmut zu uns, wie aus diesem Meisterwerk Filippinos. Er hat dem Vorgang den Charakter des Idylls gegeben, während Perugino das gleiche Thema in seinem münchener Bilde mit der ganzen ihm zu Gebote stehenden Feierlichkeit darstellte. Nicht in strenger Architektur vollzieht sich bei Filippino die Vision, sondern im Freien. Um seine Homilien zu schreiben hat sich der Heilige in die Einsamkeit zurückgezogen. Aus unbehauenen Baumstümpfen und einigen Brettern hat er sich Tisch und Bank gezimmert. Der Maler muss diesen merkwürdigen Aufbau irgendwo gesehen und studirt haben, so detailirt hat er das Motiv ausgemalt. Mit wahrer Liebe zur Natur hat er einige um dies Pult sich schlingende Epheuranken wiedergegeben. Hinter dem Sitz des Heiligen ragen Felsen auf, weit in den Vordergrund vortretend; sie sind wie diejenigen Botticellis in Steinbrüchen gezeichnet, aber ein reicheres Spiel von Licht und Schatten auf den jähen Zacken bringt ein malerischeres Helldunkel hervor. Diese Felsmassen, bei deren Darstellung sein Vater noch in trecentistischer Tradition befangen geblieben war, sind hier durch naturalistisches Studium neu belebt und wol auch später nicht mehr so eingehend wiedergegeben worden. Über dieser Felsenwand spielen sich auf ansteigendem Bergplan Szenen aus dem Einsiedlerleben ab. Grüne Wiesen breiten sich zwischen altem Gemäuer und im Schatten unregelmässig verteilter prächtiger Baumgruppen aus. Der Begriff des „schönen Baumes“, der im Quattrocento eigentlich in dem eines botanischen Prachtexemplars symmetrischen Wuchses bestanden hatte, wird hier durch Fillippinos Freude an der plastischen Fülle des Laubwerks zu etwas Individuellem, entsprechend seinem

Sinn für das Romantische. Zur Linken dieses Bergidylls erschliesst sich der Blick in ein enges, friedliches Thal mit Weiher und Buschwerk, das dem Thal der Ema bei der Certosa von Florenz nicht unähnlich ist. Im Gegensatz zu Peruginos Weiträumigkeit durchschneidet ein Baum im Mittelgrund alle Linien und trägt dazu bei, den Eindruck des



Filippino Lippi, Vision des heiligen Bernhard.
Tafelbild in der Badia zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

Abgeschlossenen zu heben. Am krystallklaren Himmel ziehen sich Wolken zusammen, aus denen gelbgoldenes Licht auf die Erscheinung der Maria niederstrahlt. Filippinos Vorliebe für Lichteffekte am Himmel ist mit der Zeit immer grösser geworden, bis die Wolken in den Fresken

der Cappella Strozzi gewitterähnlich sich ballen und, rot, schwarz oder gelb gefärbt, wie innerlich belebt, an den Wundern der Handlung erregt teilnehmen.

Aus späterer Zeit, aber verwandt in der Behandlung der Landschaft ist der „heilige Hieronymus im Gebet" in der Akademie zu Florenz. Wieder tritt die Szenerie in unmittelbare Nähe des Heiligen und wirkt völlig als Vordergrund. Die „Wüste" ist hier zu einem lauschigen Platz geworden, der von grosszügigen Felsen, über welche Ranken herabhängen, und von dunkeln, wilden Föhren eingeschlossen ist. Nur zur Rechten bleibt ein Ausblick offen auf ein stilles Wasser, dessen Dunkel im Tageslicht hellblau aufleuchtet, und an dessen Ufern alte Bäume stehen. Der Charakter des Intimen, Idyllischen wird dadurch noch erhöht, dass der Himmel fast verdeckt ist. Eine Landschaft wie diese, die zum grössten Teil als dunkler Vordergrund wirkt und aus den Farben Braun und Hellblau besteht, lässt an Lionardos Jugendbild im Vatikan, der „heilige Hieronymus" oder an seine „Madonna in den Felsen" denken.[72]) Das Prinzip ist das gleiche, nur die Ausführung ist verschieden.

Den Blick in die Ferne vermeidet er stets, sowol in kleinen Bildern wie in den Täfelchen der Sammlung des Seminario zu Venedig,[73]) als auch auf grossen Altarwerken. Dadurch bekommt seine Szenerie eine gewisse Ähnlichkeit mit nordischen Kupferstichen. Eine Abhängigkeit Filippinos von den deutschen und niederländischen Stechern dürfte sich schwer finden lassen; vielmehr ist es eine ästhetische Wandlung der Zeit, die auch bei Piero di Cosimo hervortritt, wie wir sehen werden. Der Hintergrund auf der „Madonna mit Heiligen" in S. Spirito zu Florenz zeigt, was wir meinen: Die Loggia, in welcher die „Sacra Conversazione" stattfindet, öffnet sich hinten in drei Bogen, durch die man auf eine Vorstadt von Florenz blickt. Zur Rechten dient eine bildeinwärts verlaufende Hausfront als Perspektivleiter. Daran schliesst sich eine belebte Strasse, die zur mächtigen Porta S. Niccolò führt.[74]) Vor der Stadtmauer breiten sich zur Linken Wiesen im Schatten alter Bäume aus. Die höher gelegene, vielgiebelige Stadt und ein bewaldeter Hügel ragen über die Zinnen der Mauer. Der Himmel ist bewölkt, und das Spiel des Lichtes giebt der Landschaft einen besonderen Reiz. Es kommt von links, streift das Laub und den unteren Teil der Baumstämme und zaubert im winkeligen Gemäuer ein schönes Helldunkel hervor. Die italienische Raumkunst ist hier ganz dem intimen Detail gewichen, und es ist die Poesie der Genremalerei, die uns an die nordische Kunst erinnert.

Durch schönes Lichtspiel, das, wie wir sehen, ihn von seiner Jugend an in stets neuer Weise beschäftigt, ist vor Allem die „Verkündigung“ im Stadtpalast von S. Gimignano ausgezeichnet, wo auf dem Rundbild, das die Jungfrau darstellt, sich der Blick in eine Abendlandschaft erschliesst.[75]) Es ist nur ein kleiner Ausschnitt, aber mit einer Fülle von Motiven ausgestattet. Von einem bewölkten Himmel hebt sich rechts der scharfe Umriss eines Berges ab. An ihm vorbei blickt man in ein Thal hinab, in welchem eine vieltürmige Stadt an einem Fluss liegt. Weiter zurück begrenzen die bizarren Profile einiger Hügel den Prospekt. Es ist Abend, und der letzte Strahl des Tages vergoldet die Giebel der Stadt. Die Ferne ist rosa, der Himmel dunkel. In dieser Landschaft bemerken wir eine anmutige Staffage: Auf einem Wege, der sich durch das Gebüsch des Berges zur Rechten schlängelt, hasten in der Abenddämmerung zwei Gestalten hinab. Die erste deutet zur Stadt, die andre sucht sie zu halten; weiter hinten an einem lauschigen Brunnen blickt eine dritte ihnen nach. Die Staffage hat mit der „Verkündigung“ nichts zu thun, sie ist ein Zwischenspiel, eine Novelle, die der Beschauer sich deuten mag, wie er will.

In einer Landschaft wie dieser sehen wir einen gewissen Sinn für das Hervortreiben eines einzelnen Motivs aus dem Vielerlei der Landschaft. Aber es kam soweit, dass sich Filippino nirgends mehr, wo überhaupt Landschaft anzubringen war, mit einer einfachen Linie begnügte, sondern sich bestrebte, den Blick sofort etwas Charakteristisches treffen zu lassen. Es sind nur Kleinigkeiten in einem grossen Gemälde, aber sie haben eine merkwürdig beredte Sprache. Auf der „Vermählung der heiligen Katharina“ in S. Domenico zu Bologna würde für Filippino der kleine Durchblick, der sich zwischen dem Christkind und der Heiligen öffnet, gleichbedeutend mit einem Loch gewesen sein, wenn er nicht in einiger Entfernung auf einem Hügel eine Bastion gezeigt hätte mit einem Thor, das sich scharf gegen den Himmel abhebt. Ebenso macht er es auf der „Madonna mit Heiligen“ in der Galerie zu Prato. Auf diese Art entstehen bei einem so erfindungsreichen Künstler wie Filippino manche anmutigen Nebenbilder, wie auf dem „heiligen Sebastian“ im Palazzo Bianco zu Genua (früher in S. Teodoro). Auch die Pollajuoli und Botticelli hatten bei dem gleichen Thema eine Genreszene in den Mittelgrund gesetzt, aber hier spricht aus dem medaillonartig dem grossen Gemälde eingefügten Sittenbildchen ein ganz andres, geborenes Erzählertalent. Wie fröhlich tummelt sich das Kriegsvolk vor der

Osteria, wie freundlich leuchtet das weisse Gehöft aus dem Grün der Bäume hervor!

Aus allen diesen unscheinbaren Intermezzi spricht frische Beobachtungsgabe und Liebe zum Detail. An und für sich muten uns diese Dinge an, und wir fühlen uns zuweilen in der Entschiedenheit der beabsichtigten Stimmung der Hochrenaissance schon nahe; aber dann mit einem Schlag enthüllt sich uns das Wesentliche dieser Begabung als eine völlig quattrocentistische Anschauung. Wenn es gilt, eine umfangreiche Landschaft im Zusammenhang aufzufassen und sie einheitlich zu gestalten, d. h. wenn sich Filippinos Stilgefühl zeigen sollte, dann versagt er und sucht durch die Menge zu erreichen, was er mit Wenigem nicht geben kann. Er überlädt den Mittelgrund und erdrückt so das Vordere, und bei dieser Verschwendung mit tollen Einfällen steigt verhängnisvoll die alte Bewunderung für das Altarwerk des Hugo van der Goes mit herauf. Wir sprechen von der „Anbetung der Könige“ vom Jahre 1496 in den Uffizien. In der Mannigfaltigkeit der bewegten Figuren will er Lionardos Karton der „Anbetung“ übertreffen, in den überall angebrachten antiken Trümmern seine Kenntnis der alten Kunst zeigen, in der minutiösen Ausführung des Strohdachs über der Hauptgruppe mit dem Niederländer wetteifern, kurzum er will sein Erzählertalent in Formen und Farben recht zur Schau stellen. Den Mittelgrund überhäuft er mit braunen, in Italien unbekannten, pilzartigen Erdformationen, die aus Hugos Gemälde stammen. Daran erinnert auch der kahle Baum zur Rechten und besonders die Art, den Zug der Könige in die Landschaft hinein zu komponieren. Im Gegensatz zu den grossen Raumkünstlern seiner Heimat macht er von ihren Errungenschaften wenig Gebrauch und hält sich an das Fremde, weil es für ihn den Reiz des Neuen hat. Wie Hugo bewölkt er auch den Himmel. Dazu fügt er noch viel Eigenes, wie rechts auf der Höhe das Gehöft mit seinen Heumieten und Bäumen, oder in der Mitte den Wald mit der frischen grünen Flur und der Stadt dahinter. In der Ferne links lässt er uns das stille blaue Meer sehen, in dem sich ein Felseneiland spiegelt wie eine der Inseln vor dem Golf von Neapel. Der Ton der ganzen Landschaft ist warm, zum Teil sogar golden; aber die Fülle der Details schadet dem Gemälde als Ganzem, der Blick haftet immer nur an den Episoden.

Wir stehen am Ende einer Kunstepoche, die begonnen hatte mit Gentiles da Fabriano kindlicher Freude an der Natur. Man war im

Detailiren immer weiter gegangen, bis man an die Grenzen einer Stilllebenmalerei gelangt war. Filippino Lippi scheint erkannt zu haben, dass man aus allem dem, was die Naturalisten für die Kunst entdeckt hatten, eine Auswahl treffen müsse, dass nicht alles von gleichem Interesse für das Auge, von gleichem Werte für die Kunst sei. Er bahnt der künftigen Landschaftsmalerei, die sich mit der Ausbildung weniger Motive begnügt, den Weg. Aber sobald er selbst die Hand nach dem erkannten Ziel ausstreckte, kam wie ein Rausch die Überschwänglichkeit seiner Phantasie dazwischen und löste in bunter Fülle wieder auf, was er doch klar gesehen zu haben meinte. Von einem Zusammenhang zwischen Figuren und Landschaft, wie ihn sich sein Vater und Botticelli gedacht hatten, wollte er nichts wissen, sondern er folgte seiner Laune und setzte selbständig eins neben das andre. Er lenkt die Aufmerksamkeit des Beschauers vom Gegenstande, den er behandelt und erzählt mehr als er soll.

Mit Notwendigkeit drängt sich uns mit dieser Kunst eine Parallele zu der des ausgehenden Trecento auf. Die letzten Giottisten hatten die naiven Beobachtungen des täglichen Lebens, die künstlerisch zu gestalten ihnen die Aufgaben und das Können fehlten, in den Hintergründen ihrer Bilder untergebracht und so begonnen sich langsam vom grossen Stile Giottos loszusagen und einer wirklichkeitsgetreuen Naturwiedergabe entgegenzustreben. Ihre Anschauung der Natur war noch nicht exakt, und ihren Darstellungen fehlte die perspektivische Richtigkeit, aber sie hatten eine leidenschaftliche Sehnsucht, das ganze unermessliche Gebiet der Erscheinung bewusst in sich aufzunehmen. Aus dieser übermächtigen Sehnsucht heraus wurde die Kunst des XV. Jahrhunderts geboren, gleichsam die Antwort auf alle die Fragen, die den Untergang der Trecento-Kunst herbeigeführt hatten. Jetzt gegen Ende des Quattrocento regt sich ein neues Verlangen. Die Lust der Augen ist ersättigt, und man sehnt sich nach tieferem Gehalt. Wie sich in den Hintergründen der Gemälde der Gaddi-Schule das Neue ankündigte, so giebt hier wieder die Landschaft den Grundton für das, was kommen soll. Diesmal aber treten die Mysterien von Licht und Schatten noch hinzu, und Filippino weiss in uns jene ahnungsvollen Stimmungen zu erwecken, die der Poesie entgegenkommen. Wie im späten Trecento ist es ein Überschuss an Phantasie, aber auf einer höheren Stufe. Was diesmal fehlt, ist nicht die Technik, sondern die Einfachheit und künstlerische Konzentration. Die Kunst, die wir ein Jahrhundert lang haben

blühen sehen, deren Lebensgesetz die Spezifizirung und Durchbildung der Details war, geht hier an sich selbst zu Grunde, und noch tief im XVI. Jahrhundert beweisen Landschaften wie diejenigen Raffaellino del Garbos[76]) die Unmöglichkeit einer Entwicklung in der Richtung Filippinos.

So ist Filippino mit seiner nervösen Feinheit der Endpunkt einer Kunstbewegung, aber zugleich in seinen Versuchen einer poetischen Stimmungslandschaft der Prophet einer neuen. Er hat nicht gefühlt, dass sich auch auf die Lieblingskinder seiner Phantasie, auf seine Landschaften, Savonarolas Forderung der Vereinfachung der Kunst bezog.[77]) Was sich unter seinen hastigen Händen immer wieder zu überlebendiger Fülle gestaltete, gliederte sich bei dem nun anhebenden wolkenlosen Sonnentag leicht zur Einfachheit. Wie das Trecento gross und einfach begonnen hatte, wie das Quattrocento in Masaccio von vorn angefangen hatte, gross und einfach, wenn auch innerlich lebendiger, so besteigt das Cinquecento die Stufe der Vollendung, und die grossen Formen seiner Kunst sind der Ausdruck einer gewaltigen seelischen Potenz und eines untrüglichen, klaren Blickes.

Naturforschung und Phantasielandschaft: Lionardo da Vinci.

Mit einer abwechslungsreichen Fülle von Erscheinungen ist das Quattrocento an unsern Blicken vorübergezogen. Als Problematiker oder Poetiker hatten die einzelnen bildenden Künstler unsere Aufmerksamkeit gefesselt; doch so interessant jedes dieser Talente gewesen war, es war uns als ein individuell begrenztes entgegengetreten. Aber längst, ehe wir an dieser Stelle unserer historischen Entwicklung angelangt waren, sahen wir hier und dort am Horizont unserer Betrachtungen die ungeheuren Umrisse dessen auftauchen, den wir unter dem Namen des einzigen Lionardo da Vinci begreifen. Wie auf Sizilien der Ätna den Fremden orientirt und man in den entferntesten Gegenden der Insel sich unwillkürlich nach ihm umblickt; so richten sich die Gedanken eines jeden, der sich mit der Kulturgeschichte des XV. Jahrhunderts und seiner Wende zum Cinquecento beschäftigt, immer wieder ratfragend auf Lionardo.

Sein vierhundertster Todestag ist nicht mehr fern; aber sein Name wird immer heller strahlen, ein je breiteres Postament die Zeit für ihn bauen wird. Die grenzenlose Vielseitigkeit dieses Universalgenies hat ausser dem edlen, jungen Melzi, der dem heimatlosen Greise nach Frankreich gefolgt war und von dem Sterbenden als kostbares Vermächtnis die Manuscripte erhielt, damals wol niemand ganz erkannt. Aber die Erinnerung an Lionardo als an eine unvergleichlich merkwürdige Persönlichkeit war geblieben und fand bald ihre historische Wertung, als Vasari in seinen Lebensbeschreibungen mit ihm die dritte Epoche der italienischen Kunstgeschichte, die neue Zeit, einleitete.[78]) Bei dem schon früh empfundenen Mangel an Werken Lionardos lebte sich sein Ruhm schnell zur Konvention aus. Die traditionelle Verehrung aber, die ihren Gegenstand verlangt, gab allmählig einem Bilde nach dem andern den Namen ihres Helden, sodass in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts eine beträchtliche Anzahl von „Lionardos“ vorhanden war. Die neuere kunsthistorische Kritik hat von ihnen allen nur drei als unzweifelhaft ächt anerkannt, daneben freilich auch einige andre mit mehr oder minder grosser Sicherheit. Lionardos Bedeutung wird dadurch nicht geschmälert, dass man ihm nur diese wenigen Bilder und Bilderfragmente sowie die Handzeichnungen und die nach mehrhundertjährigem Vergessen nun langsam an den neuen Tag tretenden Manuscripte lässt, sondern gerade diese unerschütterlichen Thatsachen sind geeignet, an Stelle einer blinden Begeisterung die allergrösste Verehrung und Bewunderung zu setzen. Sie sind der konzentrirte Ausdruck einer in der ganzen Weltgeschichte beispiellos vielseitigen Geistesarbeit eines Mannes, der ohne Selbstüberhebung sagen konnte: „Für Einen, der weiss, ist es ein leichtes Ding universal zu werden“,[79]) denn in Allem, was ihn beschäftigte, fand er Analogien zu Bekanntem, sodass ihm allmählig die Fülle der Kenntnisse zu einem die ganze Welt umfassenden Ganzen heranwuchs. Er trieb Alles, und war niemals Dilettant.[80]) Dieser Überblick über alle Gebiete des Wissens, seine Erkenntnis ihrer gemeinsamen Beziehungen und Zusammenhänge, die ihm ein Leichtes waren, erschweren die Betrachtung eines einzelnen seiner Arbeitsfelder, und oft werden wir scheinbar vom geraden und kürzesten Wege abschweifen müssen, um zu unsrem Ziel, der Landschaftsmalerei Lionardos, zu gelangen.

Obwol die Zahl seiner Bilder so beschränkt ist, steigt dennoch, wenn von einem Gemälde gesagt wird, es sei lionardesk, in unsrer Erinnerung etwas ganz Bestimmtes auf: das Lächeln und die Landschaft,

und darin liegt es wol, dass das Bildnis der Mona Lisa gewissermassen als Inbegriff von Lionardos Kunst gilt. Dort finden wir, zum Wunderbarsten gesteigert, das rätselvolle Lächeln und die traumhafte Vision einer einsamen Gebirgslandschaft. Dem malerischen und poetischen Reiz dieser Landschaft wird sich niemand entziehen können, sie interessirt ihn, auch wenn er sonst nichts von Lionardo da Vinci weiss. Wer aber die Landschaftszeichnung vom Jahre 1473, die zahllosen botanischen Studien, das „Buch von der Malerei" und die vielen naturwissenschaftlichen Bemerkungen seiner Manuscripte kennt und auf die Landschaft dieses Spätwerks blickt, wo weder Form noch Farbe irgendwie der Wirklichkeit entspricht, wo alles der Phantasie entsprungen ist; der wird vielleicht zu dem Schluss kommen, dass Lionardo Wissenschaft und Kunst hier weislich getrennt gehalten habe, und dass seine Beobachtungen auf naturwissenschaftlichem Gebiet der Malerei nicht zu Gute gekommen seien. Ein solcher Schluss wäre falsch.[81]) Lionardo hat die Welt niemals im Einzelnen zu ergründen gesucht, sie war ihm stets das Universum und er hat oft genug die Künstler vor Einseitigkeit gewarnt im Hinblick auf die bunte Fülle der Erscheinung. Er fordert vom Künstler, dass er sei wie der Spiegel, der alles in sich aufnimmt,[82]) fügt dann aber, als er ein zweites Mal diesen Vergleich gebraucht, hinzu,[83]) der Maler solle nicht besinnungslos wie ein Spiegel alle Dinge wiedergeben, sondern nach ihrer Kenntnis und Erkenntnis streben. Lionardos Natur- und Kunstanschauung ist gegründet auf ein unablässiges, klares Schauen, ein Schauen, das bei Allem nach dem Warum? fragt. Nicht ohne Ergriffenheit kann man in seinem Traktat von der Malerei die Stellen lesen, in denen er das Lob des Auges verkündet. Das Auge ist für ihn der „Oberherr der Sinne"[84]) und der Blinde „wie ein aus der Welt Ausgetriebener".[85]) „Es ist das Fenster des menschlichen Leibes, durch welches hin die Seele nach der Schönheit der Welt ausschaut und sie geniesst, um seinetwillen lässt sie sich des Kerkers, des Menschenleibes, genügen, und ohne es ist dieser Kerker ihre Pein."[86]) „Die Werke, die das Auge den Händen befiehlt, sind zahllose."[87]) Es ist der Maler, der so spricht, aber der Naturforscher in ihm schweigt nicht. Er warnt, sich mit der äusseren Erscheinung zu begnügen und fragt nach dem Wesen der Dinge; denn das Wesen bedingt die Erscheinung. So „zwingt Notwendigkeit den Verstand des Malers sich in den Verstand der Natur selbst zu verwandeln".[88])

Wenn man das „Buch von der Malerei" liest, so wundert man

sich wol, dass das Ziel aller dieser Untersuchungen die Malerei und nicht die Naturwissenschaft ist. Lionardos universal veranlagtes Wesen verlangt vollkommene Harmonie, und diese kann die Malerei, nach der hohen Meinung, die er von ihr hat, geben. Sie kann eine „zweite Natur" werden.[89]) So hohen Ansprüchen an die Gesetzmässigkeit der Erscheinung hatten Lionardos Vorgänger mit ihrer detailirenden Arbeitsart nicht genügt. Wenn also schon das Zeitalter Vasaris bei den Werken Lionardos den Bruch mit der Vergangenheit empfand, so ist unsrer Meinung nach dieser Eindruck nicht so sehr dem grösseren Schönheitsgehalt zuzuschreiben, sondern der neuen Anschauungs- und Beobachtungsart des Künstlers. Durch das Studium dessen, was er für das wichtigste hält, unterscheidet sich Lionardo von den Früheren: durch das Studium der Bewegung und des Hell-Dunkels, letztres im Sinne der plastischen Durchbildung der Form. Indem wir jedem der beiden Gebiete einzeln nachgehen, werden wir zur Erklärung der Landschaftsdarstellungen Lionardos kommen.

Bereits L. B. Alberti in seinen „drei Büchern über die Malerei" hatte ausdrücklich auf die Darstellung von Bewegungen hingewiesen und dem Künstler geraten, die Haare gelockt, die Gewänder flatternd, die Zweige der Bäume verflochten zu malen.[90]) Er erkannte richtig, dass bis dahin eigentlich nur die Ruhe wiedergegeben worden war. Als Alberti diesen Traktat schrieb, im Jahre 1435, gab es noch viele Nachzügler aus dem Trecento, gegen die er sich zu wenden hatte, und sein Rat mutet uns oft noch altertümlich an. Immerhin ist er eifrig befolgt worden, und wir haben darauf hingewiesen, dass die Lust des Quattrocento an Zierraten und derartigen Kleinigkeiten zum Charakter dieses Jahrhunderts gehört bis in die Zeiten Minos da Fiesole und Filippinos.

Was Lionardo unter Bewegung versteht, ist ganz etwas andres.[91]) Sie ist nur die Äusserung der Seele, und alle Form ist für ihn nur da, um von der Seele erfüllt und belebt zu werden. „Die Bewegung ist die Ursache allen Lebens" schreibt er[92]) und erforscht sie daher von Grund aus, d. h. beim Studium des menschlichen Körpers beginnt er mit der Anatomie. Die Sezirung von Leichen war damals noch ungewönlich und ein Beweis von Unerschrockenheit. Lionardo selbst schildert uns das Grauen und alle Hindernisse, die er überwinden musste, und wie er Jahr um Jahr mühsälig seine Kenntnisse des menschlichen Organismus erweitert, bis er sich endlich in Zeichnung und Niederschrift über alle Muskel und Gelenke Rechenschaft zu geben vermag.[93]) Auf dieses

anatomische Wissen, das er für die künstlerische Darstellung von Bewegungen für notwendig erachtet,[94]) gründet er die Gesetze der Bewegungen des menschlichen Körpers.[95])

Vom Studium des Toten geht er vor zum Lebendigen. Er fordert vom Künstler, dass er dem Körper anmutige Bewegung gäbe.[96]) Dazu ist es gut, im Sommer im Freien ein gut gewachsenes Modell schöne Stellungen und Bewegungen machen zu lassen.[97]) Wie sehr kam ihm hierbei das Naturell des Italieners zu statten, dessen ganzer Körper nach Goethes Ausdruck „geistreich" ist.[98]) Aber nicht nur die Bewegungen des Körpers studirt er, sondern auch das Mienenspiel des Gesichts. Indem er den Möglichkeiten der Veränderung der einzelnen Gesichtsteile nachforscht, entstehen seine Karikaturen, die man gemeinhin für Scherze seiner Künstlerlaune hält. Er rät, auf der Strasse den auffallenden Personen nachzugehen und sie zu skizziren, sich bei öffentlichen Auftritten unter die Zuschauer zu mischen und nicht nur das Gebahren der Beteiligten zu beobachten, sondern gerade den verschiedenen Ausdruck in den Mienen der Gaffer.[99]) So wird Lionardo aus Interesse an der Physiognomie der Begründer der modernen Psychologie. Nur auf Grund derartiger unermüdlicher Beobachtungen und einer damit heranreifenden tiefen Menschenkenntnis ist der rätselhafte Ausdruck der „Mona Lisa" entstanden. Das Mienenspiel der „Gioconda" ist nicht das Werk einer höheren künstlerischen Inspiration oder eines momentanen Eindrucks, sondern die Frucht jahrelanger, unendlich komplizirter Vorarbeit. „Menschen und Worte sind Thaten" sagt Lionardo und sie müssen daher vom Künstler als Bewegungsdarstellungen wiedergegeben werden.[100]) In diesem Sinn hat Lionardo sein berühmtes Wort niedergeschrieben: „Das Schöne, das sterblich ist vergeht, aber nicht ein Kunstwerk."[101])

Nicht anders verhält er sich beim Studium der Landschaft. Vom Ruhenden, von den Existenzbedingungen des Einzelnen schreitet er vor zu den Bewegungen, zu dem Ineinandergreifen aller einzelnen Organe in Sturm und Gewitter: Über den Bau der Erde stellt er tiefsinnige Betrachtungen an und treibt eingehend Geologie;[102]) über die Entstehung der Feuchtigkeit, Wolken und Winde giebt er Rechenschaft und über Regen und Regenbogen.[103]) Die Durchsichtigkeit der Wolken, die Sonnenstrahlen, die durch Spalten in den Wolken fallen, den Unterschied der Schatten und Nebel bei Morgen und Abend, Staub und Rauch und ihre Wirkungen beobachtet sein aufmerksamer Blick.[104]) In seinen botanischen Studien berichtet er über den Wuchs und die Er-



Lionardo da Vinci, Baumstudie.
Handzeichnung in Windsor.
Nach Originalphotographie von Braun, Clement & Co.

nährung der Bäume und Pflanzen, über die Zweig- und Blattstellung, über die Verschiedenheit des Ansatzes von Blättern und Zweigen u. s. f.[105]) Diese letztgenannten Entdeckungen botanischer Gesetze sind, wie von fachmännischer Seite versichert worden ist,[106]) die direkten Vorläufer von Goethes Lehre von der „Metamorphose der Pflanzen". Auf die Einzeluntersuchungen lässt Lionardo die Beschreibung einiger Baumarten folgen. Den Maler interessirt dann die Beobachtung, wie die Blätter bei verschiedener Beleuchtung Relief gewinnen oder verlieren, und wie sich Glanzlicht und Transparenz bei ihnen verhalten. Inmitten aller dieser Untersuchungen wendet sich Lionardo aufmunternd und warnend an den Maler, er solle das Studium der Natur ja nicht scheuen „wie die Geldmacher thun".[107])

Diesen botanischen Sonderbetrachtungen entsprechen Lionardos Handzeichnungen in Windsor: Hier giebt er einen Rosenblattzweig wieder dort einen Eichenzweig mit Eicheln, dort eine Frühjahrsanemone, eine Berganemone, eine Hopfenranke, seltenere Exemplare aus botanischen Gärten und vieles andre. Ihn interessirt es zu zeigen, wie sich der Blattstengel vom Stiel löst, wie Blätter ansetzen und sich durch einander schieben; daneben zeichnet er wol einmal einen Blütenboden oder merkt sich, in welchen Abständen die Früchte einer Pflanze wachsen. Zu diesen Studien gehört die prächtige Zeichnung eines Baumes, in welcher, trotz der genauen Wiedergabe jedes Astansatzes und vernarbten Stumpfes, der Organismus des Ganzen scharf hervortritt, die Struktur des Baumes, das Herauswachsen der Äste und ihre weitere Verzweigung. Das Laub ist flüchtig angedeutet, denn ihm war der Wuchs das Wesentliche. Diese Detailstudien ermüden ihn nicht, sie erfüllen ihn mit tiefer Liebe für die Natur und ihren Werkmeister, denn „grosse Liebe entspringt aus grosser Erkenntnis des geliebten Gegenstands",[108]) und „die Liebe ist um so glühender, je sicherer die Erkenntnis ist".[109])

Einen weiteren Schritt in seinen landschaftlichen Studien bilden die Untersuchungen der Farbenperspektive, der Luft- und Lichterscheinungen. In der Linienperspektive waren im XV. Jahrhundert, wie wir gesehen haben, grosse Erfolge errungen worden. Auch Lionardo geht von ihr aus und nennt sie geradezu das „Leitseil und Steuerruder der Malerei".[110]) Aber er geht weiter und stellt die Gesetze der Luftperspektive fest:[111]) Der Vordergrund eines Bildes sei klar ausgeführt, mit der Entfernung in den Hintergrund aber nehme die Deutlichkeit von Form und Farbe ab, namentlich seien die Details und die Umrisse der Dinge in der Ferne zu vermeiden, denn die Linienzüge sind das Erste, was in der

Landschaft verschwindet; so schreibt er vor und legt alle diese Anweisungen im Einzelnen näher aus. Eine wichtige Frage bildet die Behandlung des Lichts in der Landschaft.[112]) Francesco Francias edelsteinklares, blankes Himmelsblau mag für Lionardo ebenso unerträglich gewesen sein wie seiner Zeit für Masaccio der goldene Hintergrund der Trecentisten. Im Allgemeinen rät er, den vollen Sonnenschein zu vermeiden, da er zu starke Schatten bedinge, und einen bedeckten Himmel zu wählen. Er untersucht ferner, wie sich Licht und Schatten der Bäume bei zunehmender Entfernung im Bilde verhalten. Auch die Schattendunkelheiten und Helligkeiten der Berge bespricht er.[113]) Ihn hat das Gebirge durchaus interessirt und er hat von Mailand aus oft Ausflüge in die Alpen unternommen, ja er ist wol der Erste gewesen, der den Monte Rosa bestiegen hat. Ihn veranlasste zu solchen Bergbesteigungen nicht ein romantisches Gefühl wie Petrarca und nicht das wohlige Behagen am Anblick der weiten Thäler wie Pius II.; sondern der vor keinen Gefahren zurückschreckende Forschertrieb eines Saussure und Alexander von Humboldt. Auf der Höhe des Monte Rosa hat er Beobachtungen angestellt über die Farben des Schnees bei Sonnenaufgang und über die Dichtigkeit der Luft in der Eisregion und schreibt darum im Buch von der Malerei vor, dass die Berge je höher sie sind, desto klarer auszuführen seien, denn die Gipfel ragten in reinere Luft und seien daher besser erkennbar für das Auge als der Fuss der Gebirge, wo die Ausdünstungen der Thäler stattfinden.[114])

So kommt er allmählig zum Studium der Bewegung in der Natur. Der Sturm interessirt ihn, und er skizzirt mit Worten und in Zeichnungen, wie sich Bäume und Blätter bewegen und wie der Wind den Staub aufwirbelt.[115]) Von diesen Handzeichnungen ist die Sturmlandschaft mit den Regenwolken in Windsor die bekannteste und schönste: Der Standort des Künstlers ist in beträchtlicher Höhe gewählt, und man blickt von oben hinab auf eine tiefer gelegene Hügelkette, die quer vorgelagert ist, und dahinter auf eine Ebene, die sich als Thal zwischen zwei Gebirgsketten nach hinten schlingt. Dort am Thaleingang tobt das Wetter. Wolkenballen rollen heran und scheinen das Land in Finsternis und Wassermassen zu ertränken. Nur die scharfen Umrisse der Berge sind noch zu erkennen. Bis hierhin ist die Perspektive richtig, dann aber wird sie unklar, denn Lionardo wollte das Schauspiel wiedergeben, das sich bietet, wenn man über und hinter der Stätte des eigentlichen Gewitters die Landschaft wieder verklärt im Frieden des Tags leuchten

sieht. Oder lässt er uns absichtlich darüber im Unklaren, bis wohin die feinen Linien die Profile dolomitenartig gezackter Felsen bedeuten und von wo an Wolken gemeint sind? In den höchsten Lüften türmen sich noch einmal die Wolken auf zu phantastischen Gebirgen. Im Unterschied von den Landschaften der Quattrocentisten empfinden wir in dieser Handzeichnung dramatisch gesteigertes Leben wie in denen Rembrandts, als erwachten gleichsam die schlummernden Kräfte der Natur und kämen in elementarer Bewegung auf uns zu.

Lionardo scheint des Öfteren unter dem Eindruck solcher Naturereignisse Skizzen entworfen zu haben,[116]) denn er zählt in seinem „Buch von der Malerei" Nebelschichten und Regenschauer, hinter deren Schleier Berge und Thäler erscheinen, zu den schwierigen Dingen, an deren Wiedergabe die Malerei doch nicht zu verzweifeln brauche.[117]) Im Gegenteil findet der Maler Wohlgefallen an so grossartigen Naturschauspielen. Indem sich Lionardo solcher Erlebnisse erinnert und sie uns erzählt, wächst seine Sprache zu poetischer Kraft und Fülle heran und seine Ausdrücke bezeichnen mit zündender Klarheit das, was er will.[118]) So schildert er den Sturm auf der See: „Das Meer mit seinen Wetterwogen ringt und zerzaust sich mit den Winden im Streit, den diese bieten. Hoch hebt es seine stolzen Wellen und stürzt sie im Falle nieder auf den Sturm, der ihre Basis peitscht. Sie schliessen ihn ein und nehmen ihn unter sich in Haft; er reisst sie zu Fetzen aus einander, er mischt sich mit ihrem trüben Schaum und lässt an diesem seine rasende Wut aus." Und so geht es weiter in der Beschreibung. Ein andres Mal erteilt er Rat, wie ein Unwetter darzustellen sei und schliesst dann mit den Worten: „Die Wolken lässest du, vom Windstoss gescheucht, an die Hochgipfel des Gebirgs verschlagen sein, sie hüllen diese ein, sich gleich Wellenstoss an Klippen rückwärts bäumend." Anschaulich ist auch die Stelle in der Schilderung eines heranziehenden Gewitters: „Auf dunklem Horizont des Himmels rauchförmige Wolkenflocken vom Sonnenstrahl getroffen, der aus Wolkenrissen gegenüber hervorbricht und auch den Boden, wo er ihn streift, beleuchtet. Die Winde, Verfolger des niederfahrenden Staubes, jagen diesen im Sprung in wirbelnden Wolken wieder in die Luft, aschfarbig, gemischt mit rötlichem Schein des Sonnenstrahls, der ihn durchdringt." Lionardos Künstlerphantasie aber ging weiter und beschäftigte sich mit der Darstellung des Ereignisses, das als die ungeheure Zusammenfassung aller elementaren Gewalten die Sühne für die Schuld der menschlichen Tragödie bildet, die Sündflut.[119]) Noch in seinen letzten Manuscripten vom Jahr 1515

behandelt er in Worten und Zeichnungen den Gegenstand, sich mit dichterischer Freiheit über die eigenen Beobachtungen einzelner Unwetter zu genialen Phantasien erhebend.

Wir sehen, Lionardos Verhalten der Landschaft und dem Menschen gegenüber ist gleich. Nur durch seine anatomischen und physiognomischen Studien war es ihm möglich geworden, zu einer solchen Ausdrucksfähigkeit zu gelangen, wie wir sie im „Abendmahl“ und in der „Mona Lisa“ bewundern. Das ganze XV. Jahrhundert war bei der porträthaften Wiedergabe individueller Züge stehen geblieben; Lionardo dringt in das Wesen der Erscheinung ein und lässt die Seele zu uns sprechen. Das Studium aller Veränderungsmöglichkeiten der Erscheinung, dies Studium der Bewegung, macht ihn zum Psychologen auch der Landschaft. Wie die Karikaturen die eigentlichen Vorstudien zu den Apostelköpfen des „Abendmahls“ sind, so gehen die Skizzen nach Gewittern der Landschaft der „Mona Lisa“ voraus. Lionardo ist der Erste gewesen, der Alles aus dem unmittelbaren Leben und aus der Bewegung heraus zu begreifen suchte. Das ist es, was ihn von seinen Vorgängern unterscheidet. Es ist nicht paradox, wenn wir sagen, eins der wichtigsten Trennungsmerkmale zwischen Quattrocento und Cinquecento ist in ihrem Verhältnis zu Bewegungsdarstellungen zu erblicken: Das XV. Jahrhundert studirte die Bewegung nach dem ruhenden Gegenstand, dem einzelnen Modell, und setzte seine Detailbestimmungen zu einem Ganzen zusammen, daher ist alles hölzern und steif geblieben. Das XVI. Jahrhundert sucht umgekehrt die Bewegung aus dem vollen Leben, aus der Aktion, zu erfassen; darum ist es gelenkiger und innerlich lebendiger selbst da, wo es Ruhe darstellt.

Hat aber die Kunst vollen Einblick in den Organismus der Teile und alle Möglichkeiten der Bewegung erlangt, dann darf sie sich wieder ganz ihrem höchsten Ziel, der Offenbarung der Seele, zuwenden. Das gilt für die Figuren wie für die Landschaft. Das letzte Ziel der Malerei ist nicht die wörtliche Kopie der Natur, sondern alles Unvergängliche und Grosse in der Kunst ist das, was der Künstler, als ein mit Willen und Vernunft begabtes Wesen, selbst in die Natur hineingelegt hat: Die Alles sagende Gebärde Christi im „Abendmahl“ hat kein Modell dem Künstler so machen können, und es ist unwahrscheinlich, dass Mona Lisa dei Giocondi jemals einen solchen Ausdruck gehabt hat. Das macht den Kunstwert nicht geringer, das macht den Kunstwert aus. So hoch Lionardo das Auge und die exakte Forschung

schätzt, so schränkt er doch nicht die Kräfte des Verstandes und der Phantasie ein. Er stellt den Maler am höchsten, der „auch aus der Phantasie der Naturwirklichkeit nahe zu kommen versteht.“[120]) Die Voraussetzung hierzu bildet die Gedächtnisübung, die durch Auswendigzeichnen gesteigert wird.[121]) Freilich warnt er davor, sich zu sehr auf sein gutes Gedächtnis zu verlassen.[122]) Wenn aber der Maler über einen genügend grossen Schatz von Erfahrungen und Kenntnissen in den Details verfügt, dann mag er aus Flecken an der Mauer, aus Steingemisch, Feuer oder Wolken Landschaften komponiren zur Übung seiner Phantasie.[123]) Wer soweit kam wie Lionardo, der durfte wol mit Stolz die Worte ausrufen:[124]) „Die Göttlichkeit, die der Wissenschaft des Malers innewohnt, bewirkt, dass sich der Geist des Malers zur Ähnlichkeit mit dem göttlichen Geist emporschwingt, denn er ergeht sich mit freier Macht in der Hervorbringung verschiedenartiger Wesenschaft u. s. f.“ Der Maler erschafft die Welt gleichsam zum zweiten Mal, er ist nach Lionardos Meinung der Herr alles Lebens und einer Auferstehung zu einem höheren Dasein in der Kunst.

Wir sind vorab erst von Einer Seite her zu einer Erklärung der Landschaften Lionardos gekommen, von den Bewegungsstudien. Es waren Vorbereitungen für die Darstellungen in den Gemälden, daher handelt es sich zumeist um Handzeichnungen. Daneben aber suchten wir aus Lionardos Manuscripten seine Natur- und Kunstanschauungen zu erkennen. Die andre Seite zur Erklärung dieser Landschaften, die wir zu Anfang als stilbildend bei Lionardo bezeichnet haben, das Hell-Dunkel und die Plastik der Formen im Bilde, lässt sich nur aus den Gemälden selbst gewinnen. Wir können hier nicht zusammenfassend urteilen, denn Lionardos Anschauung der Formen und überhaupt des Erstrebenswerten in der Malerei hat von ihren Anfängen, z. B. der Handzeichnung vom Jahre 1473 in den Uffizien, bis zur „Mona Lisa“ eine lange Entwicklung durchlaufen. Jedes neue Werk bezeichnet ein neues Stadium. Schritt vor Schritt müssen wir dem Problem nachgehen und werden die Analyse der Landschaft stets untrennbar von der Analyse der ganzen Komposition finden.

Als Lionardo in das Atelier Verrocchios eintrat, in der zweiten Hälfte der 60er Jahre, war das Detailsstudium in voller Blüte und die Fragen der Perspektive erfüllten Alle: noch lebte Paolo Uccello und Piero della Francesca war in voller Thätigkeit. Auch Baldovinetti und die Pollajuoli haben wir kennen gelernt und ihre zierlich ausgeführten,

wie mit dem scharfen Auge des Raubvogels beobachteten Landschaften charakterisirt. Die schier endlose Tiefe ihrer Prospekte verkündete laut, dass man mit allen Mitteln darauf ausging, das Raumproblem zu bewältigen. Aber man suchte die Lösung im Wesentlichen auf dem Gebiet der Zeichnung; die Farbenperspektive und feinere koloristische Fragen standen noch zurück. Dagegen war der florentinischen Kunst ein gewisser Sinn für Grossheit der Komposition erhalten geblieben, das Erbe Giottos; und die Generation, die mit Lionardo heranwächst,



Lionardo da Vinci, Landschaft.
Handzeichnung vom Jahre 1473 in den Uffizien.
Nach Originalphotographie von Braun, Clément, & Cie.

beginnt, desselben wieder mehr zu achten und auf die Linienführung Wert zu legen. Wir werden sehen, wie Lionardo bald an die Spitze dieser Bewegung tritt.

Es hat nichts Überraschendes, dass seine frühesten Schöpfungen noch vom Ideal des Zeichnerischen ausgehen. Er beginnt, wie alle Grossen, als Sohn seiner Zeit, um sich erst allmählig aufzuschwingen zum Führer in die Zukunft. An die Spitze unsrer Untersuchungen setzen wir das früheste von ihm selbst dadirte Werk, die Handzeichnung vom Jahre 1473 in den Uffizien, merkwürdiger Weise eine Landschaft.

Sie stellt eine Gegend im Lucchesischen dar:[125]) Zwischen Anhöhen im Vordergrund öffnet sich eine Schlucht. Links, auf halber Höhe zum Thal, springt weit in den Mittelgrund eine steil abfallende Felsenzunge mit einer Festung darauf vor. Diese Felsenwand und das Thal dahinter befinden sich für das Auge in derselben Zone. Es war nicht leicht, die einzelnen Pläne in das richtige Verhältnis zum Raumganzen zu bringen. Lionardo bewältigt das Problem teils dadurch, dass er den Felsen und den Thalflächen verschiedene Schraffirung giebt, teils betont er die von rechts her in das Thal vorgeschobenen entfernteren Bergausläufer kräftig, um so die Ebene mehr hinauszurücken. Der flüchtig behandelte Vordergrund rechts, der eine ganze Hälfte des Blattes einnimmt, könnte fehlen, wenn er nicht nötig wäre, diesen Bergzügen und überhaupt der ganzen Ferne mehr Tiefe zu geben. Wolken und das Spiel der Schatten waren hier nebensächlich. Es galt lediglich die Perspektive und das Raumproblem im Sinne der Zeit zeichnerisch zu gestalten. Lionardo zählte damals 21 Jahre, aber die Technik des Blattes hat nichts Anfängerhaftes mehr.

Aus dieser Zeit stammt das grosse Gemälde der „Verkündigung“ in den Uffizien:[126]) Zur Rechten hat sich Maria am Betpult vor ihrem Hause niedergelassen, während von der andern Seite der Engel den Vorplatz betreten hat, die Auserwählte zu grüssen. Diesen mit üppigstem Blumenflor geschmückten Vorgarten begrenzt eine niedrige Brüstung.[127]) Einige Schritte weiter steht eine Reihe von Bäumen, Cypressen, Steineichen und Föhren, die ihre dunklen Silhouetten eindrucksvoll gegen den lichten Hintergrund zeichnen und diesen noch mehr zurückschieben. Mit einer gewissen perspektivischen Befangenheit sind sie alle in Eine Raumzone gestellt. Immerhin geben sie dem damals nur zu oft vernachlässigten Mittelgrunde einige Bedeutung und verraten Lionardos Raumabsichten. Die Breite des Bildes bedingte eine Teilung der Landschaft in zwei Motive. So sieht man zur Rechten in ein helles Thal. Ein weissblauer Strom zieht sich breit in die Ferne, wo er mit dem Duft der Berge und Wolken für das Auge in Eins übergeht. Am Ufer liegt eine turmreiche Stadt, und Schiffe beleben die spiegelglatte Fläche. Lionardo ist hier noch Quattrocentist. Freilich entwirft er kein Stadtporträt, und auch die Höhen sind eher vergrösserte Felsen als nach der Natur gezeichnete Berge. Dies Landschaftsmotiv scheint hier zum ersten Mal aufzutreten und hat offenbar gefallen, denn selbst so bedeutende Künstler wie Domenico Ghirlandajo, Botticelli und Filippino Lippi nehmen

es auf. Der Ausblick zur Linken trägt mehr idyllischen Charakter. Hinter dunkelbraunen Hügeln leuchtet ein blaues Flussthal hell auf. Ähnlich wie auf der von Lionardo übermalten Landschaft auf Verrocchios „Taufe Christi“ liegt der Reiz hier in den Tönen zwischen Hell und Dunkel, Schatten und plötzlichem Licht, in der ganzen geheimnisvollen Lebendigkeit der Atmosphäre, nicht in der Schönheit der Linien. Das poetische Hell-Dunkel wird durch die dunkeln Bäume vor dem transparenten grünblauen Himmel noch gehoben.

Zeigt sich Lionardo hier als einer der sympathischsten Landschaftsmaler der Zeit, so wächst unsre Bewunderung, wenn wir auf die Beziehung zwischen Figuren und Umgebung achten. Bei allen Malern im



Lionardo da Vinci, Verkündigung.
Tafelgemälde in den Uffizien. Nach Originalphotographie von Alinari.

zweiten und dritten Viertel des XV. Jahrhunderts meint man, sie hätten unmittelbar vor ihrer Arbeit gestanden, ein Teil nach dem andern ausführend und auf diese Weise nur zu oft die Gesammtwirkung aus den Augen verlierend. Lionardo aber tritt während der Arbeit vom Bilde zurück, um das Ganze zu überschauen und darnach das Einzelne zu bestimmen. Wenn wir die im Bilde hervortretenden geraden Linien betrachten, wird uns auffallen, dass, obwol es ein Breitbild ist, noch eine prägnante Horizontale hindurchgeht, die Gartenbrüstung als letzte Andeutung des hortus conclusus. Senkrecht stehen hierzu die Linien des Hauses, die rahmenartig die aufrechte Haltung der Jungfrau begleiten und verstärken. Diese Senkrechte klingt draussen im Garten weiter in den vier in gleichmässigen Abständen aufragenden Cypressen, den

architektonischsten Bäumen des Südens. Dieses fast hart wirkende Zusammentreffen der Horizontalen und Senkrechten ist nicht unbeabsichtigt; vielmehr ist es dazu da, die in der Diagonalen verlaufende hingebende Bewegung des Engels in ihrer sanften Eindringlichkeit zu steigern. Etwas ungemein Sprechendes liegt allein schon in diesen Linien.

Dass diese Wirkung nicht auf Zufall beruht, sondern die Frucht eingehender Kompositionsstudien ist, kann man an der kleinen „Verkündigung" im Louvre, einer entzückenden Vorarbeit zu dem grossen Gemälde, sehen. Vielleicht wird man das anmutige, in den Farben blitzende Bildchen Anfangs dem andern vorziehen. Prachtvoll heben sich die goldblonden Haare und Flügel des Engels von den dunkelbraunen Bäumen und der türkisenblauen Ferne ab. Dieser Hintergrund ist die farbige Resonanz der schon in den Figuren ausgedrückten Märchenstimmung. Freundlicher wirkt auch die freiere Komposition. Aber hierin liegt die Schwäche des Bildes. Die Linien gehen noch kreuz und quer, und die Landschaft ist nicht unlösbar von der Komposition der Figuren.[128]) Das Werk mit allem seinem Liebreiz kann doch nur als Vorarbeit zum Gemälde in den Uffizien gelten.[129])

Ungefähr aus gleicher Zeit wie die „Verkündigung" stammt das *Frauenbildnis in der Galerie Liechtenstein zu Wien.[130]) Der Kopf hebt sich gegen eine dunkle Juniperus-Hecke ab, hinter der man zur Linken ein wenig Luft sieht, während rechts ein See schimmert, in dessen ruhendem Gewässer sich die Ufer und Bäume spiegeln und der Reflex des Himmels hell leuchtet. Sanfte Höhen im Hintergrund und einige junge Bäume weiter vorn engen die nicht weite Aussicht noch mehr ein. Dem Gegenstand nach wandelt Lionardo hier noch auf den Pfaden der florentinischen Landschaftsmalerei, und im Poetisiren erscheint er wie der unmittelbare Vorläufer Filippino Lippis in dessen „heiligem Hieronymus" in der Akademie zu Florenz. Wenn wir aber vom Einzelnen absehen und das Bild als Ganzes auf die Verteilung von Hell und Dunkel hin betrachten, so bemerken wir die Anfänge von etwas Neuem: Kopf und Hals der jungen Frau stehen hell gegen dunkeln Grund, gleichsam gegen einen Heiligenschein im Negativ. Rundum befindet sich ein Lichtkreis. Das Streben ging auf die gleichmässige Austeilung von Hell und Dunkel auf die Bildfläche. In seiner überaus sorgfältigen Ausführung zeigt sich Lionardo noch als Quattrocentist; ein Maler des XVI. Jahrhunderts würde entschlossener auf eine Hauptwirkung ausgehen. Immerhin bildet das malerische Problem dieses Frauenbildnisses eine Vorstufe zur „Mona Lisa".

Bis hierher hatten wir es mit trefflich ausgeführten Bildern zu thun. Jetzt aber beginnt die Zeit, wo Lionardo immer mehr seinen Problemen nachgeht und ein Gemälde nur noch als einen Beweis für die Richtigkeit seiner Fragestellung ansieht. Er lässt dann häufig eine Arbeit unvollendet, wenn er sieht, dass er die Lösung gefunden hat, und dass die weitere Ausführung nur noch Sache des „Handwerkers“ sein würde.

Eine Synthese der künstlerischen Frage dieses Frauenbildnisses, der harmonischen Licht- und Schattenverteilung, mit dem Problem des Hauptwerkes der ersten florentiner Periode, der „Anbetung der Könige“, bildet der „heilige Hieronymus“ in der vatikanischen Gemäldesammlung. Die Analyse der „Anbetung der Könige“ in den Uffizien liegt ausserhalb des Rahmens unsrer Aufgabe; wir müssen nur hinweisen auf den plastischen Charakter dieser Zentralkomposition, die nicht für eine Bildfläche sondern wie für einen realen Bühnenraum geschaffen zu sein scheint. Die Anlage dieser Untermalung, im Wesentlichen unabhängig sowol von Botticelli[131]) wie von Hugo van der Goes, bildet die grandiose Krönung aber auch die notwendige Konsequenz seiner Raumstudien, die ihrem Charakter nach noch rein florentinisch waren.

Bei Betrachtung des „heiligen Hieronymus“ begreifen wir, dass Lionardo sich über das Problem der „Anbetung“ hinausgewachsen fühlen und das eminente Werk unvollendet lassen konnte. In ihm entwickeln sich die Kunstanschauungen, die er in seiner mailänder Zeit im „Buch von der Malerei“ niedergelegt hat. Die Aufgabe der Malerei besteht für ihn in der bestmöglichen Ertäuschung des Plastischen, Runden auf der Bildfläche: „Das Helldunkel im Verein mit den Verkürzungen ist die höchste Ehre der Wissenschaft der Malerei.“[132]) Vergleichen wir hiermit sein Bild im Vatikan: Der Heilige ist in Gebet und Kasteiung zusammengesunken. Dunkelbraun türmen sich hinter ihm die Felsen auf. Sie sind im Zustand der Untermalung geblieben, aber man erkennt, dass hier und da Auflichtung beabsichtigt war. Links öffnet sich ein Ausblick in ein Thal, aus welchem jähe Felsen aufragen, ähnlich denen auf seinen späteren Werken; zur Rechten sieht man durch ein Felsenthor auf ein Kirchlein, das Heiligtum des frommen Büssers.[133]) Über die eigenartige Anordnung des Hintergrundes, der freilich nur Untermalung geblieben ist, giebt die Komposition der Figur Aufschluss: Die weit ausladende, grosse Bewegung des rechten Armes löst gewissermassen die physische Spannung der künstlich zusammengeschobenen Gestalt und giebt dem Auge des Beschauers die sonst fehlende ästhetische Befriedigung. Also war der volle

Nachdruck auf Arm und Haupt, den Spiegel der seelischen Erregung, zu legen. Diese vom vollsten Licht getroffen, heben sich gegen den dunkelsten Hintergrund ab, wie Lionardo es später in seinem Traktat gefordert hat, dass Hell und Dunkel der Figuren mit Dunkel und Hell der Hintergründe kontrastire.[134]) Hätte er zur Steigerung des Eindrucks die Gestalt des Heiligen vor einen gleichmässig dunklen Hintergrund gestellt, so wäre die Wirkung des Bildes die eines Caravaggio oder Ribera. Lionardo aber hat das Ideal einer in Hell und Dunkel harmonisch aufgeteilten Bildfläche.[135]) Daher erschliesst er links vom Kopf des Heiligen die Aussicht in eine lichte Ferne und dementsprechend rechts einen Durchblick ins Helle. Als Gleichgewicht gegen diese drei Helligkeitswerte oben fügt er unten den breit hingelagerten Löwen hinzu, dessen Goldgelb später wahrscheinlich kräftig genug gewirkt haben würde. Aber das Bild ist unvollendet geblieben, denn für Lionardo war das Problem hiermit bereits gelöst und er konnte sich höheren Aufgaben zuwenden. Das Hell-Dunkel und die einheitliche Behandlung der Bildfläche durch das untrennbar enge Zusammenschliessen von Figur und Umgebung ist die Vorbereitung auf die „Madonna in den Felsen“.[136])

Der „Heilige Hieronymus“ bildet den Übergang zu Lionardos mailänder Periode, die man mit einem Schlagwort im Unterschied zu der plastisch-zeichnerischen in Florenz, die plastisch-malerische nennen könnte. Die Raumprobleme giebt er nicht auf, er fasst sie nur höher; denn Lionardos Hell-Dunkel bezweckt nicht eine Verfeinerung des koloristischen Reizes wie das des Correggio,[137]) sondern gilt im Wesentlichen der Durchbildung der Form und damit der Klärung der Raumvorstellung. Licht, Luft und Hell-Dunkel werden malerische Raumfaktoren. Die gesammte Farbenanschauung wird mit Lionardo eine andre: Das koloristische Prinzip der Florentiner war im Allgemeinen ein harmonisches Zusammenklingen der Farben gewesen, und ihr koloristischen Erfolge blieben also meist bescheidene. Mit Lionardo weicht die sinnliche Freude am Anschauen schöner Farben einem höheren Ideal, er vergeistigt gleichsam das materielle Substrat der Farbe, indem er einen Gesammtton anstrebt, der nicht etwa der bis in unsere Tage vielfach beliebte „braune Galerieton“ ist, sondern der dem undefinirbaren Reiz des flirrenden, flimmernden Tages entspricht; er ist der Vorgänger Correggios und Andrea del Sartos geworden. Aber sein feines und gegen alle Härten empfindliches Malerauge meidet den vollen Sonnenschein und bevorzugt den bedeckten Himmel oder sucht Örtlichkeiten

auf, wohin das Tageslicht nur gedämpft dringt. So entsteht die komplizirte Szenerie der „Madonna in den Felsen“ im Louvre.

Eine Grotte ist nischenartig um die heiligen Figuren gebaut.[138]) Aber die Felsen sind nicht bis zum Bildrand emporgeführt, damit das von oben kommende Licht motivirt bleibe. Verlangt doch Lionardo ausdrücklich in seinem Traktat, dass in einer guten Komposition dunkle Schatten mit sanften abwechseln und die Ursache derselben erkenntlich sein muss.[139]) Zuvörderst begrenzen graue Steinblöcke das tiefdunkle Wasser eines Baches. Prachtvolle Pflanzen sind allenthalben angebracht, eine Irisstaude, ein Büschel von Berganemonen und links etwas weiter zurück eine niedrige Fächerpalme, natürlicher als die Verrocchios, des Goldschmieds, auf seiner „Taufe Christi“. Nach hinten ist die Höhle in mehreren Öffnungen ins Freie erschlossen. In die von oben herabhängenden Zacken der Basaltfelsen greifen von untenher zahnartig andre ein. An olivfarben beleuchteten Felsenspitzen eilt der Blick vorbei in ein blaues Thal. Dunkelblaue und weiterhin hellere Berge schliessen eine glänzende Wasserfläche ein; aber ihre Formen sind unbestimmt und wie umflort von leichten Nebeln. Im Unterschied hierzu fällt durch den Spalt zur Rechten goldenes Licht herein, während oben der Himmel dunkler blaut.

Die ganze Szenerie ist allein dem malerischen Gedanken Lionardos entsprungen, denn derartige Höhlenbildungen mit einem Durchblick in der Rückwand, wie man sie ähnlich wol in den Alpen oder in Tivoli sieht, tragen mehr den Charakter des Schauerlichen, während hier alles die liebliche Anmut der friedlichsten Idylle atmet. Zu dem Dreieck der Figurenkomposition stehen die Linien der Felsen nicht in Beziehung. Die Szenerie dient lediglich als Farbe und Licht dem Ganzen: Das Dunkel- und Hellblau von Marias Mantel klingt in der blauen Ferne weiter, während das gelbe Futter ihres Mantels, das blonde Haar des Engels und dessen grünlichgelbes Gewandfutter zu dem Olivbraungrün der Felsen stimmt. Von zauberhafter Schönheit muss einst das Spiel der Lichter, Halblichter und Reflexe gewesen sein, das durch die Verschiedenartigkeit der Felsenöffnungen noch lebendiger wird. Heut ist alles nachgedunkelt, und aus dem trüben Schatten leuchten fast wie Flecken die Köpfe und Hände Marias und des Engels sowie die Kinderkörperchen und die lichten Felsenöffnungen hervor. Aber wenn wir uns lange in das Bild versenken, fangen wir an zu ahnen, wie zur Zeit, da das Gemälde sich in Lionardos Atelier befand, über die

Körper und Gewänder der Figuren, über die wirren Felsenkanten, die Blätter und Blüten ein geisterhaftes Leben gehuscht sein muss, aber nicht gespensterhaft wie bei einem Francisco Goya, sondern das berückende Glitzern, Flimmern und Dämmern, das wie ein Wiederschein des unendlichen Glanzes und Glückes der Welt in das trauliche Versteck der seeligsten Mutter hereinleuchtet.[140])

Wenden wir unsern Blick von diesem Werk, in welchem die unendlich geistvolle Verteilung von Licht und Schatten über die Bildfläche das Thema des Malers ist, zu Lionardos nächstem grossen Tafelgemälde, der „Heiligen Anna Selbdritt", so sehen wir einen gewaltigen Fortschritt in der Verwertung des Hell-Dunkels als eines formenverdeutlichenden Mittels. Wir dürfen dabei nicht vergessen, dass zwischen beiden Arbeiten das „Abendmahl" liegt, ein Fresko grössten Umfangs. Die Wandmalerei verlangt ausser der Gesammtanordnung möglichste Vereinfachung und Verdeutlichung der Formen. Lionardo mag in dieser Zeit dazu gekommen sein, den Satz auszusprechen: „Jedem Teil und winzigen Partikelchen am Körper, die nur ein wenig Relief merken lassen, gleich die Fürstentümer von Schatten und Lichtern zu verleihen, davor, so mahne ich, sei auf der Hut."[141]) Das war aber gerade bei der „Madonna in den Felsen" seine Absicht gewesen. Wir sehen den Künstler also auf dem Wege der Vereinfachung, der strengeren Stilbildung. Das „Abendmahl" hat zu grossen Schaden erlitten, als dass wir heut noch seine koloristische Schönheit voll geniessen könnten. Aber aus der allgemeinen Anordnung der Figuren vor dem dämmerigen Hintergrund lässt sich erkennen, wie Lionardo das Hell-Dunkel anwendet, um die Einzelfiguren zu höchster Lebendigkeit hervorzutreiben. An der Konstruktion des Gemaches erkennt man den Florentiner; kein andrer hätte mit so einfachen Mitteln eine so grandiose Wirkung erzielen können. Während die Apostel vor dunklem Hintergrund stehen und plastische Gestalt gewinnen, hebt sich das Haupt Christi gegen das mittelste der drei Fenster und die Landschaft ab. Mit mildem Schimmer das demütig gesenkte Haupt des Heilands umleuchtend vertritt die freie Natur den Heiligenschein. Die Landschaft besteht nur aus den einfachen Linien entfernter Höhenzüge; jede Andeutung menschlicher Thätigkeit fehlt, und die zahlreichen Kopisten des Werkes bis zu Raphael Morghen haben nicht gut daran gethan, Häuser und Städte in diese Szenerie zu bringen. In der Einfachheit hatte die Überwindung des Quattrocento bestanden. Mit den elementarsten Mitteln der Kunst, Symmetrie und Proportion der

Teile, ist die grossartige Monumentalität des Werkes erreicht worden, und trotz des reichen Lebens im Einzelnen ist Christus die Hauptperson geblieben, nicht zum wenigsten durch die konzentrirende Kraft der Szenerie.[142])

So gewaltig das „Abendmahl“ bleibt, so erscheint sein künstlerisches Problem nur wie die Vorstufe zur „Heiligen Anna Selbdritt“ im Louvre. Lionardo sah sich hier vor das undankbarste Thema der bildenden Kunst gestellt — oder hat es sich selbst gewählt. Er hat es auch rein von seiner problematischen Seite angefasst, wobei man nicht vergessen darf, dass er das Werk, nach langjähriger Abwesenheit in Mailand, in Florenz schuf. Als Jüngling hatte er hier die Fundamente gründen helfen für den Bau, den er, als ein Fünfziger nun heimgekehrt, vor seinen Augen sich vollenden sah. Linienkomposition und plastische Durchbildung der Form hatte er damals von der grossen „Verkündigung“ bis zur „Anbetung der Könige“ gelehrt und er sah diese Kunstanschauung jetzt sich verwirklichen in Michelangelo, und Fra Bartolommeo und Rafael folgten bald. Die Zeit der höchsten Blüte, durch Jahrhunderte sorgfältig vorbereitet, durch Savonarolas warnende Stimme der ganzen Grösse ihrer Aufgaben wieder bewusst geworden, brach an, als Lionardo wiederkam. Aber er kam als ein andrer wieder als der er gegangen war, und die Entwicklung, die er inzwischen durchgemacht hatte, war eine andre gewesen als die der Florentiner. Er hatte eine Periode malerischen Strebens hinter sich. Mit fast doktrinärer Strenge spricht er in der „Heiligen Anna Selbdritt“ seine neuen Ziele aus und offenbart gleichzeitig im Porträt der Mona Lisa mit berückender Gewalt sein neues Kunstideal.

Die mannigfach verschränkte Gruppe von Anna, Maria und Jesus befindet sich in einsamer Landschaft. Rötlichbrauner Felsenboden ohne allen Pflanzenschmuck erstreckt sich nach hinten, von rechtsher beschattet von einem gewaltigen Baum.[143]) Hinter ihn schiebt sich andres Laubgehölz. Dunkel und klar prägt sich der Umriss in den lichten Himmelshintergrund ein. Weiter zurück fällt der Boden scharf ab, und es erschliesst sich der Ausblick auf ein weites Alpenpanorama, das sich unvermittelt blau hinter dem Rotbraun aufthut. Aus der Ferne zur Rechten kommt ein klippenreiches Thal hervor und biegt vorn zu einem See um, der links wieder verschwindet. Die Berge sind hellblau mit ausgesprochen gelblicher Auflichtung. Das geheimnisvolle Lichterspiel, das der Künstler dem Antlitz der Figuren verliehen hat,

lebt in der Landschaft weiter. So fein und stimmungsvoll diese Landschaft an sich ist, hat sie noch eine engere Beziehung zur Komposition der Gruppe. Lionardos höchstes Ziel der Malerei, mit dem er zugleich seine Definition vom Malerischen giebt, ist es, das Dargestellte so plastisch wie möglich zu geben, mit der zweidimensionalen Bildfläche die Illusion eines dreidimensionalen Raumes zu erwecken. In der „Heiligen Anna Selbdritt" erstrebt er mit allen Kenntnissen und mit den verfeinerten Mitteln des Hell-Dunkels die Wirkung einer Rundgruppe. Sie macht den Eindruck, als sei sie von einem Bildhauer für einen vorhandenen Marmorblock komponirt, wo es gälte, das Volumen des Gegebenen mit der höchsten Potenz von Bewegungsmöglichkeiten und Richtungsaxen zu erfüllen. Die reiche Mannigfaltigkeit von Verschiebungen und Linien wird gefestigt und gleichsam monumentalisirt durch die Senkrechte, die vom Kopf zum linken Fuss der heiligen Anna geht, das Ganze in sich zusammenhaltend.

Eine Alpenwiese war die entsprechende Szenerie für die gewaltige Gruppe, und indem jede Detailirung in der Höhe fehlt, und die Ferne flockig-unbestimmt ausgeführt ist, wird die plastische Rundung der Figuren noch mehr gehoben und dominirt im Bilde. Das einzige hervorstehende Detail der Umgebung ist der grosse Baum im Mittelgrund, der trotz seines mächtigen Umfangs neben der Kolossalität der Gruppe klein erscheint und daher für sie ungefähr die Bedeutung des bekannten feinen Bäumchens auf umbrischen Bildern hat. Eigentlich ist er leblos und unwirksam in seiner Regelmässigkeit, aber diese ist beabsichtigt: Im Kontrast zu der quer durch das Bild gehenden Horizontalen, der Trennungslinie von Mittelgrund und Ferne, wiederholt die Senkrechte des Stammes, um die sich die Fülle der belaubten Äste reiht, die in der Figurengruppe dominirende Senkrechte und giebt als ein wichtiger Kompositionsfaktor dem Beschauer das Gefühl, dass das Ganze fest am Boden hafte. Wieder sind es elementare Mittel, die den Charakter der Monumentalität des Werkes heben. Das Gemälde ist in dem Stadium unvollendet geblieben, wo es für Lionardo das Interesse verlor. Für ihn war das Problem gelöst: Die Bewegungen und Linien der Figuren waren bis zur letzten Konsequenz durchgeführt, ihr Verhältnis zum Raum bestimmt,[144]) die Wirkung erreichte die Präzision einer Rundgruppe, kurzum das Quattrocentistische, das der „Madonna in den Felsen" noch angehaftet hatte, ist beseitigt und der Zukunft der Weg geebnet.

In derselben Zeit entstand das Porträt der Mona Lisa del Giocondo,

das heut den grössten Schatz des Louvre bildet. Vier Jahre hat Lionardo daran gemalt und es dann noch als unfertig bezeichnet,[145]) obwol wir nicht erkennen können, woran es fehlen sollte. Es ist das beste Beispiel dafür, was Lionardo meint, wenn er sagt, der Maler könne eine „zweite Natur“ geben. Dies Werk hat von Anfang an den Zauber des Geheimnisvollen geübt, und um den merkwürdigen Eindruck zu erklären sagte man, Lionardo habe während der Porträtsitzungen Musiker bestellt, um mit ihren Tönen den langweiligen oder melancholischen Zug, der so oft Bildnisse entstellt, vom Gesicht der Mona Lisa fernzuhalten.[146]) Wir wünschten wol auch von diesem Werk eine Analyse Goethes zu haben, wie er sie vom „Abendmahl“ gegeben hat; er würde das rechte Wort gefunden haben. Mit lässig übereinander geschlagenen Händen sitzt Mona Lisa im Lehnstuhl vor einem Fenster, dessen Brüstung und Säuleneinfassungen man an den Seiten sieht.[147]) Der viel bewunderte Ausdruck ihres Gesichts, der Übergang zum Lächeln, wirkt deshalb wol bei längerem Anblick so beunruhigend und doch faszinirend, weil etwas, das in Wirklichkeit nur den winzigen Bruchteil einer Sekunde währt, vom Künstler in Permanenz erklärt worden ist. Freilich gehört es zum Wesen der Malerei, dass sie einem Augenblick ewige Dauer verleiht; aber keiner hat das so vermocht wie Lionardo in diesem Gemälde, das man allein deshalb das Bild aller Bilder nennen könnte. Die Malerei hat niemals wieder Ähnliches erreicht wie dieses Lächeln, und in der ganzen Geschichte der bildenden Kunst begegnen wir wol nur einmal noch einem so unaussprechlich sensitiven Gesichtsausdruck, im Hermes des Praxiteles zu Olympia.[148])

Die Landschaft der „Mona Lisa“ entspricht dem Ausdruck des Gesichts. Die Fensterbrüstung verdeckt den Übergang zum Hintergrund, und die nebelhaft unbestimmte Ferne steigert wiederum die plastische Wirkung der Figur,[149]) die sich, entsprechend Lionardos Forderung in seinem Traktat, nicht durch Profilirung und Kontur sondern durch ihre Körperlichkeit vom Hintergrund abhebt.[150]) Die Landschaft zeigt zwei verschiedene Thäler. Zur Linken schimmern hinter Höhen von fuchsiger Färbung grünliche Hügel. Darüber türmen sich dunkler blaue Felsengebirge auf, oder sind es Wolken? Der im Zenith grünliche Himmel blasst nach unten ab. Auf der rechten Seite blickt man über rötlichbraune Höhen in ein grüngelbes Flussthal, das nach hinten dunkler wird und von helleren Bergen begrenzt ist. Blaue und lichtere Wolkenstreifen ziehen quer durch das Bild wie die Dünste eines schwülen Tages, die

sich zu phantastischen Gestalten formen werden. Aus dem geheimnisvoll schimmernden Dunkel dieser Landschaft blüht zu bestrickendem Liebreiz das Antlitz der Gioconda in prachtvoller Harmonie der Farben hervor. Ihre braunen Augen und Haare und der Brokatglanz ihrer Ärmel stimmen zu dem Rotbraun in der Nähe, während das Blau der Ferne die Schatten ihres Gesichts und das Grauviolett des Kleides weiterklingen lässt.

In diesem Bild scheint Lionardo von dem Substanziellen der Malerei frei geworden zu sein, und diese wird zu einer Kunst, die aus sich selbst die Gesetze ihres Daseins schöpft wie die Musik, eine Entfernung scheinbar von der Natur, nicht aber von der Kunst:[151]) Die Früheren hatten vor den Thoren der Stadt die Motive zu ihren Landschaften gesucht; hier aber fehlen alle Andeutungen der menschlichen Thätigkeit und des täglichen Lebens. Die Brüstung verdeckt die Überleitung von vorn nach hinten: wir sollen nicht nach dem Wo und Wie fragen. Nur eine Strasse sehen wir und weiterhin eine Brücke, die in vielen Bogen über den Strom setzt. Woher die Strasse kommt und wohin sie führt? Wer fragt im Traume nach dem Zusammenhang des Einzelnen? Es ist so! Durch dämmeriges Thal geht's, vorbei an unbestimmt geformten Hügeln, über den glitzernden Fluss. Und oben bauen sich Wolken auf, oder sind es noch wirkliche Gebirge? Alles ist visionär, traumhaft-unbestimmt, aber von jener Glaubhaftigkeit, die uns anzieht, weil sie uns überzeugt und unser tiefstes Inneres berührt, denn „wir sind von dem Stoff, aus dem die Träume sind, und unser Wesen umfängt ein Schlaf". Wer hat jemals solche Gegenden geschaut? Nicht Florenz oder die oberitalienischen Seeen möchte man hier erblicken, sie würden das geheimnisvolle Wesen der „Gioconda" begrenzen und es in das Da und Dort einer bestimmten Örtlichkeit bannen. Diese Landschaft, die uns über das Reich der Kausalität erhebt und uns aus uns selbst befreit in das Gebiet der Imagination, ist recht der Hintergrund für das unenträtselbare, faszinirende Lächeln dieser Frau.

So gestaltet Lionardo allmählig das Ideal einer Phantasielandschaft, die scheinbar nichts mehr mit dem Realen gemein hat und doch aus dem Tiefsten seiner künstlerischen Ideen verständlich wird. Über die Natur hat er sich nicht hinweggesetzt, er ist stets ihr treuster Sohn geblieben. Gerade in diesen florentiner Jahren erhielt er den Auftrag vom Rat der Stadt, für den grossen Saal des Palazzo della Signoria eine Darstellung der Schlacht bei Anghiari zu geben. Und sofort liess



Lionardo da Vinci, Bildnis der Mona Lisa dei Giocondi.
Tafelbild im Louvre zu Paris.
Nach Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.

er sich den historischen Bericht über die Schlacht abschreiben[152]) und besuchte selbst die Gegend des Kampfes zwischen Borgo S. Sepolcro und Anghiari.[153]) Auch in seinem „Buch von der Malerei" findet sich die Schilderung einer Schlacht,[154]) die man zu Lionardos Karton in Beziehung bringen mag. Den Verlust des Werkes vermag sie nicht zu ersetzen, aber sie zeigt, wie tief der Künstler in das Thema einzudringen bemüht gewesen ist. Sie enthält eine Fülle detailirter Beobachtungen vom Ausdruck der Kämpfenden bis zu den Staubwolken, die sie aufwirbeln. Dann aber, als er an die Ausführung des Werkes schritt, liess er das alles fort und malte eine Szene, die in der Chronik nicht gegeben war. Und ebenso wie der Kampf um die Fahne seiner Phantasie entsprungen ist, würde es die Szenerie gewesen sein, wenn er das Gemälde so weit gebracht hätte. Wäre es uns vergönnt, seine „Anghiari-Schlacht" im Palazzo della Signoria noch bewundern zu können, so würden wir wahrscheinlich das Typische einer Schlacht dargestellt sehen, wie es seit den Zeiten Homers bis in unsre Tage immer wiederkehrt, und wir würden nicht durch die Berglandschaft mit dem geschlängelten Lauf des jungen Tiber und den grauen Mauern des fernen Borgo S. Sepolcro daran erinnert werden, dass es die Schlacht bei Anghiari des Jahres 1440 sei.

Lionardos Leben ist das Wachsen und immer umfassender werdende Bewusstsein einer tiefen Harmonie aller Dinge gewesen. Darum ist gerade Er, der genauer als alle andern die Natur und ihre Gesetze erforscht hatte, der auf das arbeitsamste und fruchbarste Gelehrtenleben zurückblicken konnte, von dem Einzelnen und Zufälligen des Individuellen als Erster abgewichen und hat sich der Ergründung des Typischen, des Unvergänglichen zugewandt. Für die Kunst des XV. Jahrhunderts haben nicht alle Zeitalter Verständnis gehabt, und das Verhältnis zu ihr wird stets in gewissem Sinn der Veränderung des Geschmacks unterworfen bleiben. Lionardo aber wird siegreich alle Wandlungen des menschlichen Geistes überdauern, denn sein eignes Wesen ist zeitlos.

Die Landschaftsmaler des Quattrocento, die am Detail und am Gegenständlichen gehaftet, hatten keinen Einheitsfaktor zu schaffen vermocht. Durch ihre Naivität hatten sie entzückt und höchstens durch den Rhythmus der Hügellinien befriedigt. Lionardo geht von einer höheren Einheit aus, die er in Farbe und Licht findet und die mit der Darstellung selbst wie aus einem Guss die Bildfläche füllt und belebt. In dieser Wechselwirkung findet er den Rhythmus, der sich in der Seele des Beschauers zum Rhythmus innerer Vorgänge und Erlebnisse steigert.

Lionardos direkte Schüler haben sich mehr den Meister als die Natur zum Vorbild genommen, sie sind „Enkel der Natur“,[155]) Manieristen geworden. Aber die Florentiner erkannten das Grosse, das ihn zum Genossen Giottos und Masaccios machte. Von ihm lernten sie, dass ein Kunstwerk eine Einheit sei, und in diesem Sinn darf man trotz aller Verschiedenheit ihrer Erscheinung die Landschaft Rafaels eine Nachfolgerin Lionardos nennen. Man fühlte mit heiligem Ernst die grossartige Verantwortung, auf dem Gipfel einer jahrhundertlangen Entwicklung zu stehen, und Werk auf Werk verkündete der Welt das goldene Zeitalter der Kunst. Lionardo aber, der Meister und Wegeweiser des Titanengeschlechts dieser Künstler, wandte schweigend dem Rom Leos X und Rafaels den Rücken, kein Besiegter, ein Vollendeter. Ein Greis, zog er in die Fremde, um in der ersehnten Einsamkeit[156]) den Rest seines Lebens nach seinem Willen zu verbringen. Er war sich seiner Bedeutung bewusst, aber es widerstrebte ihm, sein Inneres der Öffentlichkeit zu enthüllen. Ihm genügte die hingebende Verehrung seiner Freunde, und was sagte ihm der Beifall der Menge? Und doch kam auch über ihn zuweilen das Gefühl der Vereinsamung des Genies, das aus Goethes Gesprächen mit Eckermann zuweilen herausklingt, und in einem dieser Augenblicke mag er die Worte geschrieben haben: „Wo das meiste Gefühl ist, da ist das meiste Martyrium; grosser Märtyrer[157])!“ Aber die dunklen Stunden sind in der Minderheit gewesen wie bei Goethe, mit dem er so Vieles gemein hat.

Der Erbe und Vollender des Quattrocento war Lionardo von Haus aus eine kontemplative Natur, überall mit offenen Augen und Sinnen und überall nach dem Grunde der Erscheinung fragend. Nicht zur Erholung nach der Arbeit ging er hinaus ins Freie, sondern mit frischer Kraft und Empfänglickeit der Sinne für Alles. „Du kannst kein guter Maler sein, wenn du nicht ein allseitiger Meister bist“ schreibt er.[158]) Seine alles umfassenden Kenntnisse strömen ihm gleichsam von selbst aus dem sinnenden Anschauen der Natur zu, und sein ganzes Leben ist mit Recht als die Entstehung und Entwicklung seines Naturgefühls bezeichnet worden.[159]) Indem er im Anschauen der Natur nach dem Einzelnen forscht, wird er Gelehrter, indem er das Erkannte dem Ganzen eingliedert und ihm die Welt zu einem Organismus wird, wird er wieder Künstler als der er begonnen. Goethe, der wie kein andrer hierüber zu urteilen befähigt war, hat in der „Einleitung zur Metamorphose der Pflanzen“ über den nahen Zusammenhang solchen wissenschaftlichen Ver-

langens mit dem Kunst- und Nachahmungstrieb unvergängliche Worte geschrieben. Auch für Lionardo war die Kunst eine „höhere, geistige Wiedergeburt“ seiner Naturforschungen, die Geheimnisse der Natur erkennend und verhüllend d. h. mystisch oder, wie Goethe sagt, „orphisch“.[160]) Lionardo hat sich in der Welt nicht fremd gefühlt, und er verdankte, wie Goethe, dies Heimatsgefühl zur Natur an erster Stelle seinen Augen. Ergreifend liest sich in seinem „Buch von der Malerei“ das wiederholte, innig-dankbare Lob der Augen. Sie sind seine treuesten Freunde gewesen, sie haben ihn durch die Welt begleitet fragend und erklärend, sie haben ihn gelehrt, die Welt zu erkennen und sie zu lieben.[161]) Er hat sie am höchsten von allen Sinnen geschätzt und ihnen die göttliche Heiterkeit seines Wesens verdankt, jene Heiterkeit, die den greisen Goethe am Schluss der Faust-Dichtung Lynceus dem Türmer den Gesang in den Mund legen liess:

„Ihr glücklichen Augen
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön!“

Anmerkungen zum fünften Kapitel.

[1]) Goethe, Die künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände.

[2]) C. G. Carus, Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Leipzig 1831. S. 29.

[3]) Berenson, The Florentine Painters, S. 44 und 117 nennt Fra Filippo Schüler des Lorenzo Monaco. Ich lasse das dahingestellt sein, möchte aber bei dieser Gelegenheit auf die Predella zur „Verkündigung" in S. Lorenzo in Florenz, die das Martyrium eines Heiligen darstellt, hinweisen. Die Figuren sind hier so hoch wie das Bild und wirken farbig gegen dunkeln Grund, da der Boden steil ansteigt und auch von den als Perspektivleitern angegebenen Bäumen nur der untere Teil der Stämme sichtbar ist. So sehr diese Art der Bildfüllung an Lorenzo Monacos Prinzipien erinnert, möchte ich doch hieraus keine Folgerungen ziehen.

[4]) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, S. 55 nehmen die umgekehrte Reihenfolge der Entstehung der Bilder an.

[5]) Vasari, II, S. 616. — Crowe und Cavalcaselle a. a. O. III, S. 54.

[6]) Dante, Purgatorio XXX, 85—87 über den Waldreichtum des Apennin.

[7]) Schmarsow, Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Institutes zu Florenz. S. 180/1. — W. Weisbach, a. a. O. S. 56 ff. schreibt die vordere Figur dem Pesellino zu, was nicht wahrscheinlich ist.

[8]) Vasari, II, S. 613.

[9]) Hermann Ulmann, Sandro Botticelli. München 1893. S. 16. — H. Brockhaus, Forschungen über florentiner Kunstwerke. Leipzig 1902. S. 53 ff.

[10]) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, S. 56 schreiben irrtümlich, dass das Licht vom Christkind ausgehe. — M. Wingenroth, Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, S. 26 glaubt für derartige Darstellungen des Waldesschattens Dante, Purgatorio XXVIII, 2 ff. anführen zu müssen.

[11]) Sacchetti, Novelle 136.

[12]) Feo Belcari und Tommaso Benci, Rappresentazione di S. Giovanni nel Deserto. Sacre Rappresentazioni, a. a. O. I, S. 241—253. S. 243:

„Nel diserto non sono adulatori,
Nè chi inviti alle parole vane:
Quivi non sono compagni transgressori,
Giuocchi, nè balli, ne feste mondane,

Anzi vi sono uccelli, frutti e fiori,
Che tutti insegnano alle menti umane
Laudare Dio in somma perfezione.“

13) Gilbert, a. a. O. S. 195.

14) Francesco Peluso, La pittura di paesaggio in Italia nei secoli passati. Como 1879. S. 6.

15) Victor Hehn, Italien. Ansichten und Streiflichter. 5. A. Berlin 1896. Ich erwähne das Buch nur an dieser Stelle, weil ich ihm zu viel verdanke, als dass ich es jedes Mal eigens zitiren könnte.

15a) Zur Illustration des Gesagten weise ich auf einen grossen urbinatischen Majolikateller vom Jahre 1575 im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin mit der Darstellung der Villa d'Este in Tivoli. Man sieht hier klar, dass das, was uns heut den unbeschreiblichen Natureindruck macht, von den Gründern dieser Anlage durchaus nicht beabsichtigt war, vielmehr das Gegenteil.

16) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, S. 72.

17) Crowe und Cavalcaselle, Ital. Ausgabe, V, S. 247. — Ulmann, a. a. O. S. 13 dagegen nennt die minutiöse Einzelausführung charakteristisch für Fra Diamante, was ich auf Grund der mittelsten Freskenstreifen des Domchors von Prato, bei denen Fra Filippo so gut wie nichts eigenhändig gemalt zu haben scheint, bestreiten möchte. Ich kann auch nicht glauben, dass die „Geburt Christi“ im Louvre, die dort dem Lippi zugeschrieben wird, ein Werk Diamantes sei, wie Ulmann S. 19/20 meint. Vergl. auch W. Weisbach, a. a. O. S. 110 ff. Fra Diamante ist nach Allem, was wir ihm mit einiger Gewissheit attribuiren können, ein schwacher Meister gewesen, für den eine gewisse nichtssagende Sentimentalität, in die er das später sich verfeinernde Kunstideal Filippos auflöst, kennzeichnend ist. Es ist etwas Larmoyantes, aus welchem heraus die Kunst des jüngeren Lippi wachsen sollte. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint Filippino auch kräftiger, als wenn man ihn nur als aus der Werkstatt Botticellis hervorgehend auffasst.

18) Ulmann, a. a. O. S. 16.

19) Was Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, S. 57 und 67 und in der italienischen Ausgabe V, S. 181 von einer Harmonie der Linien des Hintergrundes mit denen der Figuren sagen, und was bei dieser Harmonie an Donatellos Flachreliefs erinnern soll, verstehe ich nicht.

20) J. Burckhardt, Die Cultur der Renaissance, II, Vierter Abschnitt.

21) H. Thode, Franz von Assisi.

22) Bassermann, Dantes Spuren in Italien.

23) Petrarca, Epistolae de rebus familiaribus. ed. J. Fracassetti. Florenz 1859. Liber IV, ep. 1, S. 193 ff.

24) Burckhardt, a. a. O.

25) Biese, a. a. O. S. 155 ff. — Bei Burckhardt und bei Biese sind charakteristische Stellen aus den Commentarii zitirt.

26) Ferd. Cohn, Dr. Laurentius Scholz von Rosenau, ein Arzt und Botaniker der Renaissance. Deutsche Rundschau XVI, S. 118.

27) Poesie di Lorenzo de' Medici. Firenze, Barbèra 1859. Trionfo di Bacco ed Arianna.

28) Isidoro del Lungo, Florentia. Uomini e cose del Quattrocento. Firenze 1897. S. 391. Lauri sub umbra.

29) Lorenzo de' Medici, a. a. O. S. 373 unter Andrem: „Il signor dee esser servo de' servi".

30) G. Carducci in der Einleitung zu der Ausgabe der Poesien Lorenzos, S. LXI.

31) Sonett LIII: „Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori" etc.

32) Sonett LXXXIX: „L'alma in oscuri boschi alpestri e feri" etc.

33) Einleitung zum 2. Sonett auf den Tod der Simonetta Vespucci.

34) „La caccia col falcone": Die Bemerkung gilt hier freilich von Luigi Pulci:

„Luigi Pulci ov'è, che non si sente? —
Egli se n' andò dianzi in quel boschetto,
Chè qualche fantasia ha per la mente:
Vorrà fantasticar forse un sonetto".

35) Sonett XC: „Jo sto sospeso sopra un duro sasso,
E fo col braccio alla guancia sostegno;
E meco penso e ricontando vegno
Mio cammino amoroso a passo a passo".

36) Selve d'Amore, II.

37) Canzone XCII.

38) Opere volgari di messer Angelo Ambrogini Poliziano. Firenze, Sansoni, 1885. Rime varie III:

„Monti, valli, antri e colli
Pien di fior, frondi ed erba,
Verdi campagne, ombrosi e folti boschi
Poggi, ch' ognor più molli
Fa la mia pena acerba" etc.

39) Stanze per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici. I, 77—85.

40) Giostra, I, 55.

41) Orfeo, 1. Akt.

42) Giostra, I, 54.

43) Sonett VII: „Tornata è Progne la sorella antica" etc.

44) Ballata XXXV: „Vaghe le montanine e pastorelle" etc.

45) A. Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur. Strassburg 1885 und 1888. II, 234, 237.

46) z. B. Ballata II:

„J'mi trovai, fanciulle, un bel mattino
Di mezo maggio in un verde giardino" etc.

Ballata III: J'mi trovai un di tutto soletto
In un bel prato per pigliar diletto" etc.

Vor Allem die bekannte Ballata XIII:

„Ben venga maggio
E'l gonfalon selvaggio!" etc.

47) „Trionfo di Bacco ed Arianna."

48) Ich erinnere an die Anekdoten, die Vasari, III, S. 319 erzählt.

[49]) Ulmann, a. a. O. S. 25 macht bereits bei dem Jugendwerk in der Sammlung des Spedale degli Innocenti zu Florenz auf den wehmütigen Zug aufmerksam, der die Madonnenbilder Botticellis von denen Fra Filippos unterscheidet. Maria ist von Anfang an als Prophetin des künftigen Leidens aufgefasst, und Botticelli wurde durch Savonarola nur bestärkt, nicht aber erst hingewiesen auf eine derartige Vorstellung, wie E. Steinmann, Botticelli (Künstler-Monographien, Bielefeld-Leipzig 1897, XXIV, S. 27 ff.) meint.

[50]) W. von Humboldt, Briefwechsel mit Schiller. 1830. S. 470.

[51]) J. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. S. 3.

[52]) Das Bild gilt jetzt wol allgemein als Jugendarbeit Botticellis.

[53]) Ulmann, a. a. O. S. 37/8 nimmt diesen Aufenthalt an in den Jahren 1467—1473.

[54]) Ulmann, a. a. O. S. 45 führt das grosse Tobiasbild der florentiner Akademie als Beispiel an.

[55]) Ulmann, a. a. O. S. 79 ff. hat diese Bilder ihrem Wert entsprechend gewürdigt, nachdem Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, S. 170 sie als „kleine Stücke von wenig Belang" übergangen hatten.

[56]) Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe etc. von Heinrich Ludwig. Q. f. Kg. XVIII. Wien 1882. S. 68/9: „Der ist nicht allseitig, der nicht zu allen Dingen, die in der Malerei enthalten sind, gleichmässig Lust hat; wie z. B., wenn Einen die Landschaft nicht freut, so hält er dafür, dieselbe sei eine Sache, zu der es nur kurzen und einfachen Studiums bedürfe. So sagte unser Botticelli, dies Studium sei eitel, denn wenn man nur einen Schwamm verschiedener Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke. Es ist wol wahr, dass man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindungen sieht — d. h. ich sage, wenn sie Einer darin suchen will — nämlich menschliche Köpfe, verschiedene Tiere, Schlachten, Klippen, Meer, Wolken oder Wälder und andere derlei Dinge, und es ist gerade, wie beim Klang der Glocken, in den kannst du auch Worte hineinlegen, wie es dir gefällt. Aber obschon dir solche Flecken Erfindungen geben, so lehren sie dich doch nicht irgend einen besonderen Teil zu vollenden. Und jener Maler malte sehr traurige Landschaften."

[57]) Ulmann, a. a. O. S. 74 verlegt die „Krönung Mariä" in das Jahr 1480.

[58]) Der Rosenregen kommt auch in Polizians „Giostra" I, 122 vor, aber nicht bei der Beschreibung der „Geburt der Venus", sondern bei der von „Venus und Mars".

[59]) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. III, S. 169 schreiben, die Komposition entbehre des Gleichgewichts. Ihr hartes Urteil über Botticelli hat sich in der letzten, italienischen Ausgabe ihres Werkes wesentlich gemildert.

[60]) A. Warburg, Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling". Hamburg und Leipzig 1893.

[61]) A. Venturi, La Primavera nelle arti rappresentative. Nuova Antologia. Terza Serie. Vol. XXXIX, 1892. S. 46 erkennt in Venus und Mercur Simonetta und Giuliano. — Warburg, a. a. O. S. 43 erkennt Simonetta in der Frühlingsgöttin, was Ulmann, a. a. O. S. 54 auf Grund des Bildes Piero di Cosimos in Chantilly bestreitet. — E. Jacobsen, Ancora sulla „Primavera" del Botticelli. L'Arte 1899. II,

S. 280—287 hält an der Beziehung der Gestalten zu den Personen des mediceäischen Kreises fest, da ein so grosses Bild ohne eine solche damals undenkbar sei.(?) Er sieht den Eintritt Simonettas in die Elysäischen Gefilde dargestellt und dementsprechend Hermes als ψυχονόμπος. — B. Marrai. L'Arte 1898. I, S. 500 ff. bemerkt ganz richtig, dass wir hier keine Porträts vor uns haben, und verwirft daraufhin alle Beziehung des Bildes zur „Giostra", weil Botticelli in diesem Fall Giuliano und Simonetta hätte verherrlichen müssen. Die Verwandtschalt mit Polizian rühre her aus den vom Dichter und vom Maler gemeinsam benützten antiken Schriftstellern; Ovid sei das Vorbild gewesen und die Szenerie dementsprechend die Gärten der Hesperiden. E. Jacobsen, a. a. O. hat bereits auf die einzelnen Unwahrscheinlichkeiten dieser Auffasung hingewiesen und besonders die geschmacklose Deutung der Venus als „Genetrix" abgelehnt. In diesem Sinn fasst Marrai auch Amor auf, der den Pfeil auf die Erde richte, um sie zu befruchten! — J. B. Supino, Sandro Botticilli. Firenze, 1900. S. 75 ff. nimmt von allen Erklärungen etwas an.

62) Giostra, I, 94 ff.

63) Giostra, I, 85. — Vergl. Lomazzo, Trattato dell' Arte de la Pittura. Milano 1584, S. 478: „il mirto significa la piacevolezza e perciò fu dato à Venere". Daher auch als Hintergrund für Rafaels sog. „Fornarina" in der Galerie Barberini in Rom.

64) Ulmann, a. a. O. S. 87 macht hierbei auf das gleiche Motiv in dem *Frauenbildnis Lionardos in der Galerie Liechtenstein zu Wien aufmerksam.

65) Giostra, I, 55.

66) Vasari erwähnt als erste antikische Phantasien des Quattrocento die Cassone-Bilder Dello Dellis II, S. 148 ff. — Vergl. über den Begriff der Romantik im Quattrocento auch W. Weisbach a. a. O.

67) Das einzige Werk, was unsre Behauptung wiederlegen könnte, ist die *„Himmelfahrt Mariä" des Matteo Palmieri in London, und diese gilt nicht mehr für eine eigenhändige Arbeit Botticellis. Übrigens ist die Landschaft auf diesem Gemälde interessant für die damalige Topographie der Umgegend von Florenz. Als solche ist sie eingehend behandelt von G. Lami, Lezioni di Antichità Toscane e spezialmente della Citta di Firenze etc. Firenze 1766. Prefazione, S. XXVII—XXVIII.

68) Dass irgend ein des Nordens Vertrauter in Botticellis Werkstatt thätig gewesen ist, beweisst unter andrem die Burgstaffage auf der Madonna in Turin. Vergl. Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino 1899. S. 50, No. 109.

69) Vasari, II, S. 629.

70) Crowe und Cavalcaselle, Ital. Ausg. VII, S. 111.

71) Crowe und Cavalcaselle, Ital. Ausg. VII, S. 4. — J. Meyer, Jahrb. d. kgl. Pr. Ks. XI, 18 nimmt das Jahr 1480 als Entstehungszeit an.

72) Aber alle naturalistischen Bestrebungen Filippinos auf Lionardos Vorbild zurückzuführen, wie Crowe und Cavalcaselle in der italienischen Ausgabe ihres Werkes thun, z. B. VII, S. 3, 55, 88, will mir nicht richtig erscheinen

73) „Noli me tangere" und „Christus und die Samariterin".

74) Vasari, III, S. 464, Anm. 2 wird sie Porta S. Frediano genannt, was nicht stimmt. Der Cicerone, S. 652, schreibt mit Recht Porta S. Niccolò.

75) Crowe und Cavalcaselle, Ital. Ausgabe, VII, S. 101, Anm. 2 sagen, dass die Bilder 1482 in Auftrag gegeben, aber erst später und mit Hilfe Raffaellino del Garbos ausgeführt seien. Letzterem muss ich widersprechen.

[76]) Raffaellino del Garbo übertreibt, offenbar unter dem Einfluss Piero di Cosimos, Filippinos phantastische Felsenformationen zu ungeheuerlichen Gebilden, wie auf seiner „Auferstehung Christi“ in der florentiner Akademie oder auf der m. E. von ihm ausgeführten „Beweinung Christi“ in der älteren Pinakothek zu München (dort Filippino genannt). Aber neben den Übertreibungen Filippinoscher Bildungen fügt er noch Ghirlandajos und der Umbrer Vorliebe für möglichst viele hinter einander geschobene Bergprofile hinzu. Die Farbenübergänge nach der Tiefe zu sind hart und unnatürlich, die Farben der Landschaft etwas glasig.

[77]) W. Bode, Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia und der Einfluss des Savonarola auf die Entwicklung der Kunst in Florenz. Jahrb. d. kgl. preuss. Kunsts. 1887. S. 217 ff.

[78]) Vasari, IV, S. 11.

[79]) The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts by Jean Paul Richter. London 1883. I, § 505. Charakteristischer: Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus herausgegeben etc. von Heinrich Ludwig. XV, § 79.

[80]) Burckhardt im Cicerone, 8. Aufl. S. 754: „Man darf nicht sagen, dass er sich zersplittert habe, denn die vielseitige Thätigkeit war ihm Natur, in jeder leistete er das Höchste“.

[81]) Die treffendste Charakterisirung der Landschaften Lionardos findet sich bei Gabriel Séailles. 1452—1519. Léonard de Vinci. L'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique. Paris 1892. S. 468—471.

[82]) Buch von der Malerei, § 56.

[83]) The literary Works, § 20. — Da Lionardos Anweisungen und Forderungen sich vielfach wiederholen, werde ich mich meistens damit begnügen, nur eine und möglichst die prägnanteste Stelle zu zitiren.

[84]) Buch von der Malerei, § 16.

[85]) Buch von der Malerei, § 15a.

[86]) Buch von der Malerei, § 28.

[87]) Buch von der Malerei, § 28.

[88]) Buch von der Malerei, § 40.

[89]) Buch von der Malerei, § 58a.

[90]) L. B. Alberti. Drei Bücher über die Malerei, a. a. O. S. 128.

[91]) Séailles, a. a. O. S. 138: „faire créer un corps par une âme“. 438—446.

[92]) The literary works, § 1139: „Il moto è causa d'ogni vita“.

[93]) The literary works, § 796.

[94]) The literary works, § 488/9.

[95]) The literary works, § 368—388.

[96]) The literary works, § 591.

[97]) The literary works, § 497.

[98]) Goethe in seinem Aufsatz über das „Abendmahl“.

[99]) The literary works, §§ 490, 571, 572. — Vasari, IV, S. 26.

[100]) The literary works, § 657: „Li omini e le parole son fatti, e tu pittore non sapiendo adoperare le tue figure, tu se' come l'oratore che non sa adoperare le parole sue“.

[101]) The literary works, § 651: „Cosa bella mortal passa e non d'arte".

[102]) Buch von der Malerei, § 804 ff.

[103]) Buch von der Malerei, § 928 ff. The literary works, § 479 ff.

[104]) Buch von der Malerei, §§ 478a, b, 467, 474, 464, 477b, 479, 447, 469, 470, 468, 515, 516.

[105]) Buch von der Malerei: im IV. Band von H. Ludwig zusammengestellt als Sechster Teil, S. 397—442.

[106]) Gustavo Uzielli. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. I. Vol., 2. Aufl. Torino 1896, II. Rom 1884, II, S. 9, überhaupt S. 2—25: „Sopra alcuni osservazioni botaniche".

[107]) Buch von der Malerei, § 834a.

[108]) Buch von der Malerei, § 77.

[109]) The literary works, § 1210: „L'amore è tanto più fervente, quanto la cognitione è più certa".

[110]) Buch von der Malerei, § 509.

[111]) The literary works, § 295—307. Ich kann hier nur Einiges herausgreifen, z. B. Buch von der Malerei, § 128, 153, 427, 443, 455, 456, 460.

[112]) Buch von der Malerei, §§ 87, 91.

[113]) Gustavo Uzielli, Leonardo da Vinci e le Alpi. Torino 1890. Estratto dal Bollettino del Club Alpino Italiano. Vol. XXIII, N. 56. S. 13—18, 57 u. a.

[114]) Buch von der Malerei, § 194.

[115]) The literary works, § 470 ff., Taf. XXIX, XXXIV, § 605/6.

[116]) A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2. Aufl. Bonn 1886. S. 312 nebst Anm. 9 meint, dass Lionardo sich diese Schilderungen schrecklicher Naturvorgänge ausgedacht habe.

[117]) Buch von der Malerei, § 40.

[118]) Buch von der Malerei, §§ 68, 147, 504.

[119]) The literary works, § 607—609, Taf. XXXIV—XXXVII, XL. Vergleiche Richters Anm. auf S. 307.

[120]) Buch von der Malerei, § 39.

[121]) Buch von der Malerei, § 67.

[122]) The literary works, § 502.

[123]) Buch von der Malerei, § 66.

[124]) Buch von der Malerei, § 68. — Hierhin gehört auch Lionardos Anweisung, Fabeltiere zu entwerfen (The literary works, § 585), wobei man sich an die Bemerkung Böcklins erinnert (Rudolf Schick, Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Berlin 1901. S. 19), dass er meistens die Blumen erfinde, was keineswegs schwer sei, wenn man sein Gefühl hierfür geübt habe; ja, er habe dabei Blüten komponirt, die es, wie Botaniker versicherten, thatsächlich gäbe. Dasselbe gilt von Böcklins Landschaften: Streitet man sich doch darüber, ob das Motiv seiner „Toteninsel" vom Gardasee oder aus Corfù stamme, während es fraglich ist, ob er überhaupt diese Gegenden besucht hat. — Séailles a. a. O. S. 410/411 über Goethes und Lionardos Fähigkeit, Betrachtungen genau im Gedächtnis behalten und Phantasiegebilde bis ins Detail entwerfen zu können. Ferner a. a. O. S. 437, 460, 482/3.

[125]) So meinte Baron von Liphart, vergl. P. Müller-Walde, Leonardo da Vinci. S. 64. Vielleicht dürfen wir noch näher die Gegend bei Montecatini bezeichnen? —

Uzielli, Ricerche, I, S. 46, Anm. erkennt in der Zeichnung das Arno-Thal unterhalb Montelupo mit dem Monte Albano zur Rechten und den Pisaner Bergen im Hintergrund. Übrigens sieht er II, S. 267 einen See in der Landschaft, was ich als Irrtum bezeichnen muss. Offenbar hielt Uzielli die Zeichnung des entfernten Buschwerks rechts für Kähne mit Menschen darin.

[126]) Müller-Walde, a. a. O. S. 38: 1472.

[127]) Ich erinnere hierbei an die Beschreibung von Lionardos Jugendwerk, des Entwurfs für einen für den König von Portugal bestimmten Wandteppich, mit der Darstellung des „Sündenfalls", Vasari, IV, 23: „dove col pennello fece Lionardo di chiaro e scuro lumeggiato di biacca un prato di erbe infinite con alcuni animali, che in vero può dirsi che in diligenza e naturalità al mondo divino ingegno far non la possa à simile. Quivi è il fico, oltra lo scortar delle foglie e le vedute de' rami condotto con tanto amore, che l'ingegno si smarrisce solo a pensare come un uomo possa avere tanta piacenza. Evvi ancora un palmizio che ha la rotondità delle ruote della palma lavorate con si grande arte e maravigliosa, che altro che la pazienza e l' ingegno di Lionardo non lo poteva fare."

[128]) E. Müntz, Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant. Paris 1899. S. 49 meint, das Bild habe früher eine runde Form gehabt. Das würde nichts an der Komposition verbessert haben.

[129]) Wenn man die pariser „Verkündigung" für ächt hält, kann man die florentinische nicht dem jungen Ridolfo Ghirlandajo zuschreiben, wie es Lermolieff thut, Die Galerie zu Berlin, S. 22. — Richtiger setzt sie Müller-Walde a. a. O. S. 36 um 1470 an.

[130]) Müller-Walde, a. a. O. S. 66. — Der Cicerone, 8. Aufl. S. 757. — H. Mackowsky, Verrocchio. S. 46.

[131]) Müller-Walde, a. a. O. S. 127 nimmt hier eine engere Beziehung an.

[132]) Buch von der Malerei, § 671.

[133]) Es sei hier eine Bemerkung über Lionardos Felsenbildungen eingefügt: Die steilen Formationen auf diesem Bild entsprechen bereits denen auf der „Gioconda", von denen man im Allgemeinen hört, sie seien erst nach Lionardos Reisen in den Dolomiten des Friaul (Müntz, a. a. O. S. 177) oder überhaupt in den Alpen entstanden. J. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, S. 411. J. Strzygowski, Studien zu Leonardos Entwicklung als Maler. Jahrb. d. kgl. Pr. Ks. 1895. XVI, S. 173/4. — U. a. Nun aber finden sich diese Felsenbildungen schon auf der „Anbetung der Könige" im Hintergrund, ja sogar auf der „Verkündigung" der Uffizien. Auf ihre Verwandtschaft mit denen Fra Filippo Lippis und damit des Trecento sei hiermit hingewiesen. Wenn man aber durchaus nach Naturvorbildern sucht, braucht man nicht die Dolomiten zu nennen, denn da Lionardo sie meines Wissens niemals erwähnt, so wird er sie wol nicht gekannt haben. Dagegen spricht er vom Hochapennin und vom Alvernia. The literary works § 1064.

[134]) Buch von der Malerei, §§ 229, 233, 418, 423.

[135]) Hat Lionardo nach einem bestimmten Verhältnis der hellen Teile eines Bildes zu den dunkeln geforscht, wie es Böcklin gethan hat? Vergl. R. Schick a. a. O. gelegentlich der Entstehung des Petrarca-Bildes.

[136]) Bereits Strzygowski a. a. O. S. 166/7 stellt beide Bilder zusammen, nur datirt er sie zu spät um 1500. — Verwandte Lichtverteilung in der oberen Bildhälfte hat

die Madonna in München, die Lionardo zugeschrieben wird; nur ist diese unruhiger im Zwange des etwas gekünstelten Pyramidenaufbaus. — Für die „*Madonna Litta" in der Ermitage zu Petersburg nimmt Müller-Walde a. a. O. S. 94/5 ein Vorbild Lionardos aus den Jahren 1475/6 an: Kopf der Madonna vor dunklem Fensterpfeiler. Übrigens bildet dies von Lionardo gestellte künstlerische Problem die Aufgabe vieler Madonnenkompositionen Lorenzo di Credis.

137) H. Ludwig, Grundsätze der Ölmalerei. S. 220.

138) Gilbert, a. a. O. S. 221 glaubt, dass sich Lionardo an das apokryphe Evangelium gehalten habe, wonach Christus in einer Höhle geboren wurde.

139) Buch von der Malerei, § 61.

140) In dem *londoner Exemplar der „Madonna in den Felsen" ist das Zittern des Lichtes einer einheitlichen Beleuchtung gewichen. Diese cinquecentistische Vereinfachung ist nicht Vergrösserung des Stils geworden, sondern bezeugt eine gewisse Oberflächlichkeit. Sollte Lionardo selbst an diesem Gemälde thätig gewesen sein, so würde das nur beweisen, dass derartige Mysterien sich selbst von dem begnadetsten Künstler nicht wiederholen lassen. — Hat sich Lionardo mit der Darstellung einer Nachtszene beschäftigt? Im Buch von der Malerei giebt er freilich eine Anweisung, „wie man eine Nacht darstellen soll" und auch bei Cinelli-Bocchi, Le bellezze della città di Firenze. Firenze 1677, S. 306 findet sich unter den Kunstschätzen des Hauses Vasari „una notte su la lavagna di Lionardo da Vinci maravigliosa" erwähnt; immerhin bleibt die Frage offen, denn eine Nachtszene bedingt derbere Beleuchtungseffekte als sie mit den Hell-Dunkel-Studien Lionardos vereinbar sind.

141) Buch von der Malerei, § 667.

142) In dieselbe Zeit fällt Lionardos Thätigkeit im mailänder Kastell, wo er auch mit Werken grössten Umfangs beschäftigt ist. In der Sala della Torre sind bekanntlich neuerdings Wand- und Deckendekorationen unter der Tünche hervorgetreten, und die an der Decke zum Vorschein gekommenen Bandgeflechtmuster haben in Verbindung mit einem Lesefehler Luca Beltramis dem Raum den jetzt gebräuchlichen Namen „Salla delle Asse" gegeben. Vergl. L. Beltrami, Il Castello di Milano etc. Milano 1894 S. 512, 696 und hierzu Uzielli, a. a. O. I, S. 319, Anm. 1. Der Schmuck des Saales ist so zerstört, dass er im Einzelnen kein Urteil mehr zulässt, aber man erkennt noch die ursprüngliche Anlage: Wo die Gewölbe an der Wand ansetzen und man etwa skulpirte Kapitälle erwarten sollte, sieht man Baumstämme, die sich in reiches Astwerk teilen. Dieses verzweigt sich über das Gewölbe, sodass es mit seinen Blättern und Früchten wie ein Laubdach erscheint. Dies alles ist mit Bändern reich durchflochten und durchknotet. Man weiss, dass sich Lionardo mit solchen Zeichnungen, die Albrecht Dürer wieder benutzt hat, gern beschäftigte. Man könnte daher wol annehmen, dass Lionardo den Entwurf für diese Decke geliefert habe, zumal da Lomazzo, a. a. O. S. 430 ausdrücklich bemerkt, dass von Lionardo die Erfindung einer Wanddekoration in Form zusammengefügter Zweige stamme. Die gegenwärtige Dekoration der Wände erscheint mir nicht lionardesk: Die Stämme der Bäume, die sich an den Gewölbezwickeln verästeln, steigen pilasterartig von unten, d. h. etwa ein Meter oberhalb des Bodens, an den Wänden empor. Am Fenster zur Linken kann man noch erkennen, wie ein Baum dem Erdboden entwächst, und wie einige seiner starken Wurzeln so gemalt sind als seien sie durchsägt. Der Eindruck, den

der Schmuck des ganzen Saales machen sollte, war offenbar der des Waldesinnern, und zwar scheint eine weitgehende Wirklichkeitstäuschung beabsichtigt gewesen zu sein, freilich nur an den Wänden, denn das Bandgeflecht in den Zweigen der Äste ist nicht geeignet, die Illusion des Realen zu steigern. Gerade in Oberitalien sind einige Beispiele aus der Renaissancee rhalten, die beweisen, dass man es liebte' Innenräume landschaftlich auszuschmücken; aber man erstrebte dabei mehr die Wirkung von Teppichen als der Wirklichkeit. Aus dem ersten Viertel des XV. Jahrhunderts stammt der Wandschmuck des Schlafgemachs des Cardinals Branda Castiglione in Castiglione d'Olona, der Obstbäume in gewissen Abständen von einander darstellt und, als Reminiszenz an antike Sarkophagreliefs, spielende Putten. (Abbildungen auf Tafel XV—XVI bei Diego Sant' Ambrogio, a. a O.) Aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts stammen die Fresken eines Zimmers in der Casa Borromeo zu Mailand mit Darstellungen fröhlicher Gesellschaften im Freien. Im dritten Viertel des Quattrocento lässt Galeazzo Maria Sforza einige Säle· des mailänder Kastells mit Wäldern und Jagden ausmalen, denn er war ein Freund der freien Natur und trug daher auch für die Erweiterung des Parks Sorge. (Vgl. Beltrami, a. a. O. S. 280 ff. und S. 688.) Diese Malereien sind untergegangen, aber wahrscheinlich hatten auch sie mehr den Charakter von Teppichen. Die Absicht auf Wirklichkeitstäuschung aber, die in den Wänden der sogen. Sala delle Asse ausgedrückt ist, lässt mich vermuten, dass diese entweder bei einer späteren Restauration ihren Stil verloren haben oder wahrscheinlicher, dass sie erst im folgenden Jahrhundert zu der unter Lionardos Aufsicht entstandenen Gewölbedekoration hinzugemalt wurden aus einem Geschmack, wie er aus Werken wie der Gigantensaal im Palazzo del Te bei Mantua spricht. Wir sehen hier die Anfänge des Barock, nicht aber die Blüte der Renaissance.

143) Ich kann nicht sagen, welche Baumart gemeint ist. Müntz a. a. O. S. 393 hält sie für Eschen.

144) H. Wölfflein, a. a. O. S. 38 erklärt auch das Verhältnis der Figuren zum Raum, zur Bildfläche, für mehr cinquecentistisch als auf der „Madonna in den Felsen".

145) Vasari, IV, 39.

146) Vasari, IV, 40.

147) The literary works, § 543.

148) Freilich sieht man nur am Original das Lichterspiel auf dem Gesicht der Statue, dies huschende „Helldunkel", das den Eindruck des Lebens hervorruft, das aber bei einem Gipsabzug erlischt.

149) Der Übergang vom Vorder- zum Hintergrund, der den Früheren so grosse Umstände gemacht hatte, war von Lionardo bereits in seinen vorbereitenden Arbeiten zur „Anbetung der Könige" erreicht worden. — Wölfflin, a. a. O. S. 35 sagt über die Landschaft u. a.: „Sie hat einen anderen Grad von Realität als die Figur und das ist keine Laune, sondern ein Mittel, den Eindruck des Körperhaften zu gewinnen."

150) Buch von der Malerei, § 475.

151) Ph. G. Hamerton, Imagination in Landscape Painting. London 1887. S. 72/3.

152) The literary works, § 669.

153) Edmondo Solmi, Leonardo da Vinci. Firenze 1900. S. 147.

154) Buch von der Malerei, § 148.

155) Buch von der Malerei, § 81.

156) Buch von der Malerei, § 50.

157) The literary works, § 1193.

158) Buch von der Malerei, § 56.

159) Leonardo da Vinci, Frammenti letterari e filosofici trascelti dal Dr. Edmondo Solmi. Firenze 1899. S. V, Einleitung des Herausgebers.

160) Vergl. hierzu Carus, Neun Briefe über Landschaftsmalerei, a. a. O. S. 105 f. — G. Uzielli, Leornardo e le Alpi, a. a. O. S. 63/4: „era scopo di Leonardo fare una ricostruzione estetica fondata sopra i metodi dell' analisi scientifica". Lionardos Problem: „la creazione scientifico-artistica".

161) Es sei hierbei an die Worte Goethes zu Eckermann, 20. April 1825, erinnert: „Die Gegenständlichkeit meiner Poesie bin ich denn doch jener grossen Aufmerksamkeit und Übung des Auges schuldig geworden; sowie ich auch die daraus gewonnene Kenntnis hoch anzuschlagen habe."

Sechstes Kapitel.

Die Entfaltung und Blüte der mittelitalienischen Landschaftsmalerei.

Die allgemeine ästhetische Wandlung vom Quattrocento zum Cinquecento: Benozzo Gozzoli, Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo.

Man kann Lionardo da Vinci das grösste Genie der Kunstgeschichte Italiens nennen und mit gewissem Recht alles Frühere als Vorbereitung, alles Spätere als Konsequenz seines Schaffens bezeichnen. Aber seine universale Bedeutung überschreitet die Grenzen unsres Arbeitsfeldes ebensowol wie sie den historischen Entwicklungsgang, den wir seit dem Zeitalter Giottos verfolgt haben, nicht eigentlich bekrönt. Wenn wir demnach vom Todesjahr Lionardos noch einmal etwa ein dreiviertel Jahrhundert zurückblicken und das Quattrocento da aufsuchen, wo es seinen eigentümlichen Charakter üppig zu entfalten begann, so geschieht es, um in gedrängtem Zusammenhang die Entwicklung der ästhetischen Anschauungen von den Tagen Fra Angelicos bis zu Rafael zu verfolgen. Dass eine Art von Schulverhältnis oder, vorsichtiger ausgedrückt, eine weitgehende Beziehung bestanden hat zwischen Fra Angelico, dem Sohne des Trecento, und Benozzo Gozzoli, zwischen diesem und Cosimo Rosselli und so fort zu Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo und bis zu Rafael, ist hierbei nicht von ausschlaggebender Bedeutung. Der in der Folge dieser Künstlergenerationen sich vollziehenden ästhetischen Wandlung gilt unser Interesse. Den Naturalisten und den Poetikern des Quattrocento haben wir gesondert unsre Aufmerksamkeit geschenkt; wir werden daher jetzt als Schlussbetrachtung gleichsam den Durchschnitt dieser Entwicklungsreihen klarzulegen versuchen.

Masaccio und Fra Angelico hatten sich aus der Manier des ausgehenden Trecento freigemacht und die Landschaft als ein organisches Ganzes für die Kunst erobert und ihr in allgemeinen Zügen den Charakter mittelitalienischer Gegenden gegeben. Damit war in grossen Umrissen das Ziel gewiesen und die trecentistische Willkür gründlich beseitigt. Nun hatte es gegolten, den Rohbau zu verkleiden. War man einmal auf die Landschaft aufmerksam geworden, so sah man bald, dass ihr nicht Genüge gethan ist, wenn ihre Verhältnisse einigermassen richtig sind, sondern dass sie eine unendliche Verfeinerung zulässt, ja fordert. Die Zeit wissenschaftlicher, detailirter Untersuchungen begann. Jeder ernstlich strebende Künstler wurde zum Entdecker immer neuer Naturschönheiten. Wol ist jeder Künstler, und sei er noch so selbständig, abhängig von einem gewissen, seiner Zeit eigenen Empfindungs- und Vorstellungsvermögen, das er aufnimmt und allmählig bereichert; die weitverästelte Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Publikum wurzelt hier. Um die Mitte des XV. Jahrhunderts aber war der überlieferte Schatz noch nicht sehr gross, es fehlte an Einheitlichkeit, es war eine Übergangs- und Lernzeit. Aus den lebendig pulsirenden Kräften, die den grossen Stil der Trecentokunst gesprengt hatten, sprach es deutlich genug, dass das Anschauungsvermögen, die Empfänglichkeit der Sinne weiter entwickelt war als das künstlerische Ausdrucksvermögen. Das ganze Quattrocento beweisst im Grossen die Richtigkeit des Goethischen Satzes: „Etwas schnell zu begreifen, ist die Eigenschaft des Geistes, aber etwas recht zu thun, dazu gehört die Übung des ganzen Lebens". In den ersten Jahrzehnten des Quattrocento musste das Einfachste erworben werden, und liegt auch im Charakter der Naturstudien oft ein Vergessen des Wesentlichen und eine Neigung zum Zufälligen, so bedeutet doch in solchen Zeiten jedes Streben nach neuem Detail einen Zuwachs des Gesammtvermögens der Kunst.

Daher beansprucht auch Benozzo Gozzoli einen Platz, wo es sich um die Landschaftsmalerei Toskanas handelt. Ihn mühte keine der grundlegenden Entdeckungen seiner Zeit ernstlich, er eignete sich aber mit leichtem Verständnis die Resultate der Naturalisten an und verallgemeinerte sie. Er ist eins jener gefälligen Talente, die dem Durchschnitt ihrer Zeit entsprechen und sich daher des allgemeinen Wohlwollens erfreuen. An Benozzos wachsendem Reichtum von Details kann man gradartig das Können der Maler und den Geschmack des Publikums messen. Er begann in Montefalco als der Schüler Angelicos, als der Enkelschüler

des Trecento, und er endigte in Pisa seine Künstlerlaufbahn als der Mann, der bei oberflächlicher Betrachtung wol den Anschein erwecken kann, als habe er alle Konsequenzen der Kunstentwicklung des XV. Jahrhunderts, das er voll durchlebt hat, gezogen, als fordere die harmonische Ausgestaltung seiner Kräfte geradezu den Vergleich heraus mit Rafael.[1])

Wie verwandt die Anfänge seiner Kunst dem Charakter des XIV. Jahrhunderts noch sind, zeigt die erste landschaftliche Darstellung, die er in S. Francesco zu Montefalco gelegentlich der „Stigmatisation" gegeben hat. Die Szenerie ist ohne jedes Naturstudium aus dem Kopf gemalt und unterscheidet sich nicht sehr von dem früher erwähnten Fresko im Refektorium von S. Croce zu Florenz. Die Felsen zeigen jene schroffe, unnatürliche Gestalt, die besonders Ghiberti aus der absterbenden Formenwelt des Trecento in das neue Jahrhundert hinübergenommen und damit wie mit manchem andern landschaftlichen Detail der vorwärtsstrebenden Bewegung der Jüngeren unnötige Verzögerung bereitet hat. Eine Schlucht, die die Felsen des Hintergrundes zerklüftet, setzt sich vorn als Erdspalte fort und trennt die Zelle des Heiligen zur Linken von der Klostersiedelung auf der rechten Seite. Aber ein Baumstamm, die wohlbekannte Reminiszenz aus der alten Zeit, überbrückt den klaffenden Erdriss. Verstreute Baumgruppen sehen wir und Wege, die unsre Blicke spazieren führen. Es ist die Freude an der Verdeutlichung der Topographie, die zu den Merkmalen der späteren Trecentokunst gehört, wie überhaupt alles, was wir seiner Zeit über das ausgehende XIV. Jahrhundert sagten, auf diese Landschaft passt: sie spricht mehr zum Verstand als zu den Augen. Man kann diesen altertümlichen Anfang der Landschaftsmalerei Benozzos einen Zufall nennen, aber einen lehrreichen, denn er wirft auf den Ernst seines Strebens, immer nur sein Bestes zu geben, ein schlechtes Licht. Die Naturschilderungen der unteren Freskenreihen bedeuten einen so grossen Fortschritt, ja einen solchen Sprung in seiner Entwicklung, dass man annehmen darf, dem jungen Künstler war seine Zeit für eine gründliche Durchführung der oberen Freskenreihen zu kostbar und er sparte seine Überraschungen und augenfälligen Beweise seines Talents für den unteren und leichter zu überblickenden Streifen der Darstellungen auf.

Benozzos Fortschritt als Landschaftsmaler ist in der unteren Reihe der Fresken ein Wachsen innerhalb der von Angelico gesteckten Grenzen. Die Raumbildung auf der „Vertreibung der Dämonen aus Arezzo" entspricht der vom Frate geübten, wir erinnern nur an das nächstliegende

Beispiel, die Predella in der Pinakothek zu Perugia mit der „Errettung der unschuldig Verurteilten“. Zur Rechten führt die Stadtmauer mit ihren Türmen schräg in die Bildtiefe, ein unfehlbarer Perspektivleiter. Das Land vor der Stadt ist durch grüne niedrige Hecken in Rechtecke geteilt und so die Überleitung von Vorder- zu Mittelgrund mit peinlicher Genauigkeit durchgeführt.[2]) Einige Bäume, darunter die uns durch Angelico vertraute schlanke Cypresse mit dem umgebogenen Wipfel, verstärken die Andeutung in die Tiefe, wo eine Kette von Bergen das Thal begrenzt. Sie haben etwas vom Charakter der südtoskanischen Höhen, obwol sie an die angelesken Maulwurfshügel erinnern und auch deren von der Spitze strahlenförmig herablaufende Strichelzeichnung zeigen. Mit kleinen Baumgruppen und leuchtenden, hochgetürmten Ortschaften ist die Ferne weiter ausgeschmückt, und Wolken ballen sich am blauen Himmel. Es ist nichts, was sich nicht von Fra Angelico herleiten liesse, nur kündigt sich hier bereits eine Neigung zu übermässiger Anbringung von Details an, die über die Ausdrucksweise des Mönchs hinausgeht.

Als eine dritte Stufe des Entwicklungsganges Benozzos als Landschafters kann man die „Vögelpredigt“ und die hiermit zu einem Gemälde verbundene Darstellung einer Gesandtschaft der Bürger von Montefalco an den heiligen Franz bezeichnen. Angelico bereits hatte sich bemüht, bestimmte Gegenden wiederzugeben; es überrascht daher nicht zu sehen, wie sein Schüler die durch den Gegenstand gegebene Gelegenheit zu einem Landschaftsporträt ergreift und die Szenerie getreu nach der Natur schildert. Er wählt einen Standpunkt westlich von Montefalco, sodass wir das Städtchen und das breite Thal, das der imposante Monte Subasio im Osten begrenzt, vor uns haben. Die Überleitung vom Vordergrund nach hinten ist durch die Hügelsenkung nicht ganz glücklich verdeutlicht. Links in der Ebene erblicken wir Bevagna im Kranze seiner Mauern, wie es noch heut demjenigen entgegenschimmert, der von dem „Balkon Umbriens“ die herrliche Aussicht geniesst. Die gartenartige Einteilung des Thals leitet über zum breiten Bergmassiv des Subasio, auf dessen faltenartigen Ausläufern zur Linken Assisi gelagert ist mit den Mauermassen von S. Francesco und überragt von seinem Kastell. Rechts weiter unten liegt Spello, während Foligno verdeckt wird durch die Mauern Montefalcos. Als Landschaftsbild betrachtet, mutet diese in kalten ins Graue gehenden Farben gehaltene Naturschilderung wenig an, und doch fehlt ihr nicht der Reiz.

Der Künstler hat sich zum ersten Mal über den ihm überlieferten Formenschatz hinweggesetzt und selbständig die Natur um Rat gefragt. Dass der sinnliche Eindruck nicht die entsprechende Wiedergabe gefunden hat, dass uns das Bild matt erscheint, war die Schuld der dem Künstler geläufigen Wasserfarbentechnik, die es ihm, wie allen in der Schulung der Trecentisten ausgebildeten Malern, verwehrte, die Farbenstärke hinreichend zu nüanziren:[3]) das Blau der Ferne wirkt selbst in Benozzos letzten Werken in Pisa so körperhaft oder richtiger gesagt körperlos wie das schwächliche Grün der Cypressen im Vordergrund.

Wer vor diese Fresken in Montefalco tritt mit dem frischen Eindruck der Werke Giottos in Assisi wird die nahe Beziehung zwischen beiden Zyklen empfinden, und es ist wol darauf hinzuweisen, dass Benozzo niemals wieder so streng komponirt hat wie in diesen Jugendarbeiten.[4]) Benozzo Gozzoli hat keine Monumentalkunst erstrebt; selbst hier, wo er den alten Meistern ehrfürchtig folgt, offenbart er sein Naturell, indem er eine gemeinsame architektonische Umrahmung seiner Fresken vergisst. Die bezaubernde Stillosigkeit des Wandschmuckes der Kapelle der Medici hat hier ihre Vorstufe. Und lassen wir unsre Gedanken weiterschweifen nach S. Gemignano und Pisa, so fällt uns ein Zweites auf: das Verhältnis der Figuren zur Bildfläche ändert sich im Laufe der Entwicklung, sie werden kleiner, die Umgebung spielt eine grössere Rolle, die Bildanschauung Piero di Cosimos wird vorbereitet. War ihm in Montefalco noch die Erzählung der Legenden die Hauptsache, die Umgebung nichts als Szenerie, so wandelt sich seine Vortragsweise bald aus dem breiteren epischen Grundton des Heldenzeitalters der Kunst in den beweglicheren, unterhaltenderen der Novelle, und da der Vordergrund doch gewisse Vorrechte beansprucht, so fällt der Umgebung oft eine Rolle zu, bei der der Künstler mit ganzem Herzen ist. So entstehen Benozzos gepriesene Architektur- und Landschaftsbilder mit ihren Staffagen. Der einstige Schüler Ghibertis hat für architektonische Phantasien besonderes Interesse gehabt,[5]) denn als er im Jahre 1452 seine Aufträge in Montefalco erledigt und in Viterbo das Leben der heiligen Rosa darzustellen hatte,[6]) wusste er manchen neuen Gedanken in den Gebäuden seiner Szenerien mitzuteilen, während er nicht ein einziges Mal eine Landschaft anbrachte. Aber diese Zeit hat seinen Blick für die Natur verfeinert, und seine Freude an der Buntheit der Welt fand die geeignete Gelegenheit, sich zu äussern, als er wenige Jahre später den Auftrag erhielt, die Hauskapelle

der Medici in ihrem florentiner Palast mit der Darstellung der Reise der heiligen drei Könige zu schmücken.

Wenn von der Landschaftsmalerei des Quattrocento gesprochen wird, steigt in der Erinnerung der Meisten dieses Werk Benozzos herauf, und es gilt allgemein als charakteristischer Ausdruck des Naturgefühls jener Zeit. Wir werden bei näherer Betrachtung finden, dass diese an und für sich unrichtige Meinung eine historische Lehre enthält. Benozzo wollte an so bedeutender Stelle, wie es die Hauskapelle der Medici war, seine ganze Kraft aufbieten, um sich die Gunst der mächtigen Familie zu erhalten, er wollte nicht gern irgend einen glücklichen Einfall verschweigen, sondern mit dem ganzen Reichtum seiner Phantasie blenden. Aber seine Masslosigkeit wurde für den Bau seiner Landschaft verderblich, und die Raumbildung zeigt gegenüber den strengen Bemühungen in Montefalco einen Rückschritt. Die Fresken wirken wie ein kostbarer Teppich, der die Wände verdeckt, nicht illusionistisch den Raum erweiternd, wie etwa die bekannte Gartenszenerie in der Villa der Livia in Primaporta bei Rom. Diese künstliche Zusammenstellung von Berg und Thal ohne einheitlichen Augenpunkt, dieser Verzicht auf die Wirklichkeit hat ein Märchenland erstehen lassen, das aber nicht künstlerisch begründet und gerechtfertigt erscheint. Freilich mochte ihn die Aufgabe, die Reise der drei heiligen Könige darzustellen, verwirrt haben. Gentile da Fabriano, dessen Märchenpracht es wetteifernd zu übertreffen galt, hatte die Anbetung der Könige zum Hauptthema seines Bildes gemacht und ihre Reise in den Hintergrund verlegt. Benozzo aber, der einen an sich sehr engen Kapellenraum möglichst ausschmücken wollte, und der perspektiveerzwingenden Wirkung der Linienüberschneidungen, die er den Naturalisten abgelernt hatte, alles zutraute, nahm sich einen jener glänzenden Umzüge, die zu Epiphanias durch die Strassen drängten, zum Vorbild, fügte die Porträts des medicäischen Kreises hinzu und komponirte eine lustige Landschaftsphantasie herum. Noch einmal wirkt die Sacra Rappresentazione auf die bildende Kunst ein,[7]) und wie sich im Gegenstand Trecentistisches und Quattrocentistisches berühren, so auch in der Art der Darstellung, in welcher das alte Kulissensystem wieder auflebt.

Es ist mislich, ein so anmutiges Werk zu zergliedern, aber lehrreich. Der unzertrennbar enge Zusammenhang beider Jahrhunderte tritt nie klarer hervor als hier. Wir wandeln noch immer den Weg, der sich uns mit Duccios „Einzug Christi in Jerusalem" erschloss. Man sehe einmal ab von

den Porträts, gewissen Verkürzungen, geschickten Details u. s. f. — das sind Früchte, die dem Künstler reif in den Schoss gefallen sind — so sieht man, wie altertümlich das Ganze ist. Die Landschaft ist ein allerliebstes



Benozzo Gozzoli, Reise der hl. drei Könige. (Ausschnitt.)
Fresko im Palazzo Riccardi zu Florenz. Nach Originalphotographie von Alinari.

Gemisch von unzähligen alten Kulissenstücken. Ein Niccolò Gerini hätte die Felsen nicht künstlicher unter die Füsse seiner Figuren fügen können, wenn er auch das Verhältnis zur Umgebung mehr verfehlt haben würde;

und wie altertümlich wirkt die Art, ein Dickicht zu malen, wo die Felsen aufhören, dahinter aus tieferer Zone eine Palme aufsteigen zu lassen, dann wieder eine Felsenüberschneidung und zuletzt noch Thäler und Berge zu zeigen. Das Prinzip dieser Szenerie erinnert uns an die Kindheit, wo man Landschaften malt mit einer jeder Wahrscheinlichkeit spottenden Fülle von Linienüberschneidungen und dem ganzen Reichtum soeben erworbener botanischer Kenntnisse. Der umständliche Aufbruch des prächtigen Zuges, der auf gewundenen Felsenwegen herabkommt und sich allmählig in stattlicher Breite aufreiht und in Bewegung setzt, wobei genug Gelegenheit zu Jagd und allerhand Kurzweil bleibt, giebt der Landschaft die Richtschnur, wo sie sich auszubreiten hat, und wo etwa ein Gehölz gut wirkt als Hintergrund für einige Porträtgruppen. Dann öffnen sich Ausblicke zwischen unmöglich geformten Hügeln auf entfernte Thäler und freundliches Gartenland. Allenthalben wechselt Felsen- und Flachlandschaft ab, auch eine schöne Hügellehne mit Bäumen hebt sich wol einmal gegen eine blaue Bergferne ab. Hier schliesst eine Rosenhecke mit weissen Blüten den Vordergrund gegen den fatalen Mittelgrund, dort ragt aus dem Gewirr eine Tanne, zehnmal höher als ihre Schwestern, in die helle Luft, dort wieder starren kleine Baumkronen auf langen, dünnen Stämmen gen Himmel, dort verfolgt ein Leopard ein Reh in den Wald, und dort haschen sich Vögel. Das alles erinnert an das Trecento, und wir bekommen den Eindruck, als habe Benozzo niemals Detailstudien gemacht, sondern sich auf sein Gedächtnis und seine Phantasie verlassen. In seinem reichen Pflanzen- und Baumwuchs begegnen wir nicht einer Anormalität, nicht einer Spur jener individuellen Natur-Bildungen, die unsre Aufmerksamkeit fesselten. Diese Idealformen verdanken ihre Entstehung nicht dem unmittelbaren, frischen Eindruck, sie entstammen den Reflektionen eines rührigen, aber oberflächlichen Menschen. Das Wort „Natur“ ist auf diese Landschaft Benozzos nur in einem ganz beschränkten Sinne anzuwenden. Und gerade hier will der Künstler den Schein erwecken, als sei er bei den strengen Naturalisten seiner Zeit in die Schule gegangen. Er sucht den unendlichen Reichtum seiner Details perspektivisch zu klären, indem er wie ein rechter Doktrinär Bäume in verschiedenen Gründen seiner Landschaft anbringt, die als Raumfaktoren dienen und den Blick über alle Irrtümer hinweg und sicher in die Tiefe leiten sollen. Da aber diese botanischen Normalexemplare wie Riesen aus ihrer Umgebung hervorragen, so häufen sie die Verwirrung,

denn jeder Versuch, in eine derartige Ideallandschaft nachträglich eine Art Logik hineinzubringen, scheitert an der Planlosigkeit der ersten Anlage.

Denkt man in der Kapelle des Palazzo Medici-Riccardi an Benozzos Werke in Montefalco und Viterbo zurück, so wird man zu der Frage gedrängt: woher kommt hier plötzlich diese überlaute Freude an Pracht und festlichem Leben, dieser Pseudonaturalismus und dabei der unvergleichliche Zauber, den dies verspätete Trecentowerk immer wieder ausübt? Wer auf dem Wege zum ehemaligen Palast der Medici am Baptisterium vorbeigegangen ist und auf Ghibertis „Pforten des Paradieses" einen Blick geworfen hat, findet die Erklärung. Im Jahre 1452 waren die Flügel der östlichen Baptisteriumsthür fertig geworden, und als Benozzo nach längerer Abwesenheit nach Florenz zurückkehrte, sah er das Werk vollendet, an dem er selbst in seinen jungen Jahren mitgearbeitet hatte.[8]) Hier sah er Landschaften, die nur aus Kulissen bestanden, giotteske Felsen, die nach den Bedürfnissen der Handlung aufgetürmt waren, nicht nach Naturgesetzen, und hier die stilisirten Bäume, die Palme, die Tanne und den Laubbaum, der alles bedeuten kann; hier sah er als oberstes Gesetz künstlerischen Schaffens das Streben nach formaler Schönheit, nach einer gleichmässigen Füllung der Bildfläche.[9]) Benozzo besass kein ausgeprägtes Stilgefühl, er sah nicht, dass in der Konsequenz der Naturalisten wie in der Ghibertis die künstlerische Wahrheit, der Stil, liege, dass aber aus der Vermengung beider Anschauungen eine Unwahrheit enstehen müsse. Er vergass, was er bei Angelico gelernt und in seinen Jugendwerken weiter durchgeführt hatte, und folgte noch einmal dem älteren Meister. So erklärt sich die Unterbrechung in Benozzos Entwicklung als Landschaftsmaler.

Aber im Verlauf seiner Arbeit kommt er selbst wieder von seinem alten, neuen Vorbild ab, und die zuletzt entstandenen Teile am Fenster mit dem Spiel der Engel zeigen, dass er sich auf sich selbst besonnen hat und eine Landschaftsdarstellung erstrebt, die weniger willkürlich ist und doch vom Können des Malers zeugt. Die späte Frühlingspracht eines toskanischen Thals giebt ihm manches Motiv. Der Boden ist sorglich gartenartig eingeteilt, Gebüsche und Gehölze in munterem Hellgrün wechseln ab, weiterhin leuchten Gehöfte unter Palmen- und Fruchtbäumen, in der Ferne säumen bewaldete Ufer das Meer ein, auf dem Schiffe gleiten. Hier muss es eine Freude sein zu leben, und die Engel, die aus den Wolken anbetend herniederschweben, wollen sich ihren

Geschwistern gesellen, die lustig zwischen den vollen Rosenbüschen sich tummeln und Kränze und Guirlanden winden, die Geburt des Christuskindes zu feiern. Hier ist Ghibertis Einfluss weniger zu spüren. Benozzo mochte erkannt haben, dass mit den Mitteln des Bildhauers, wenn man sie in der Malerei anwandte, nicht ans Ziel zu kommen sei, und er studirte wieder seine eigentlichen Berufsgenossen. Darum sind Raumbildung und Grössenverhältnisse hier besser als auf den andern Wänden der Kapelle, und die Formen sind freier, obwol sie noch regelmässig genug sind. Aber die botanische Normalbildung gehört zum Charakter der Mitte des XV. Jahrhunderts, und erst das letzte Viertel des Quattrocento sucht und findet ein Widerspiel romantischer Empfindungen auch in der Natur.

In der zuletzt angedeuteten Richtung schreitet Benozzo weiter in seinen Fresken in S. Agostino und im Dom zu S. Gemignano. Zwar sind die Landschaften hier flüchtiger ausgeführt, und eine Szenerie wie diejenige auf der Begegnung des heiligen Augustin mit dem Kinde am Meer ist durchaus altertümlich und verfehlt; aber im Allgemeinen ist der liebliche Charakter der toskanischen Landschaft, wie gerade der um S. Gemignano, getroffen. Die Fülle der Details ist gemässigt und mehr konzentrirt, die Ausblicke in immer neue Fernen sind beschränkter, die Mittelgründe einheitlicher behandelt, und die Höhen runden sich besser. Naturschilderungen wie die auf der „Abreise des jungen Augustin von Rom“ wirken anheimelnd, ja den „lesenden Augustin“ könnte man in höherem Sinn ein Landschaftsbild nennen: Der Heilige hat sich unter einem stattlichen Feigenbaum niedergelassen. Über einer Rosenhecke, die den Vordergrund abschliesst, sehen wir eine Wiese, über die einige Schlängelwege in den Hintergrund führen, wo eine Gruppe alter Steineichen am Fuss eines Hügels steht. Weiterhin leuchten Gehöfte aus dem Grün, und frisches Laubwerk schmiegt sich an den Fuss der in die Ferne sich erstreckenden Hügelkette. Aus einem solchen Bilde Benozzos spricht kein tiefes sympathetisches Naturgefühl, und keine schwungvolle Auffassung belebt es, aber eine gewisse bürgerliche Behaglichkeit, etwas Sonntägliches liegt darin. In andren Darstellungen, wie dem „Martyrium des heiligen Sebastian“ in der Pieve, kommt freilich wieder die Freude an botanischer Regelmässigkeit zum Ausdruck, und diese Palme, Cypresse, Tanne, Feige u. s. f. erinnert den modernen Beschauer gar zu sehr an Stücke aus einer Spielschachtel. Die Freude an der Normalform verhindert den Künstler, einen ordentlichen Wald

wiederzugeben, es bleibt stets bei der Aufreihung einzelner Exemplare, oder Buschwerk muss dafür eintreten.

Benozzos Buntfarbigkeit fällt in S. Gemignano besonders auf. Der weissgraue Vordergrund mit den grünen Kräutern, das starke, lichte Grün der Wiesen und Bäume, das ungebrochene Blau des Himmels mit den weissen Wolkenstreifen darüber, der Mangel jeglichen Lufttons verraten den konventionellen und unentwickelten Farbengeschmack Benozzos. Die Herkunft dieser koloristischen Mängel aus dem Trecento wurde vorhin betont, aber Benozzo hat die traditionellen Unbeholfenheiten in Nichts gemildert, sondern ist noch hinter Fra Angelicos Landschaftsfarben zurückgeblieben. Er war und wurde immer mehr der Maler der grossen Wände, und eine reiche, bunte Dekoration galt ihm mehr als ein vornehmer Gesammtton oder wenigstens als eine sorgliche Abwägung der Farben unter einander.

Als Maler der grossen Wände, der den umfassendsten Aufgaben unerschrocken entgegentritt, ist er durch sein Hauptwerk, den Freskenzyklus des pisaner Camposanto, bekannt. Selbst Vasari, der wahrlich in dieser Hinsicht nicht eifersüchtig zu sein brauchte, nennt launig diesen Auftrag der Pisaner „schaudererregend“ und selbst für eine Legion von Malern beängstigend.[10]) Benozzo ist mit viel Humor an die Riesenarbeit gegangen und hat auf das unterhaltendste die Geschichten aus dem alten Testament zu erzählen begonnen. Die gehobene Stimmung kam Anfangs auch den Landschaften zu Gute, und diejenige auf dem Noah-Bild darf man wol seine beste nennen. Allmählig aber erlahmte sein Interesse an dieser Arbeit, und die Szenerien — freilich zuerst nur die landschaftlichen — überliess er den Gehilfen, die seine Angaben vergröbert und schematisirt haben. Selbst die Technik wird zuletzt immer handwerksmässiger, wie man aus einem Vergleich der Cypressendarstellungen auf den ersten mit denen der späteren Werke erkennt.

Nachdem wir schon in früheren Landschaften Benozzos manche Gedankenlosigkeit bemerkt haben, kann es nicht überraschen, wenn man selbst auf Werken, die bereits dem letzten Drittel des Quattrocento angehören, trecentistischen Überbleibseln, wie es diese weissen oder rötlichen Felsen sind, begegnet. Aber die naive Heiterkeit so vieler andrer Zerstreuungen lässt uns nicht dabei verweilen, sondern lockt uns von einem Detail zum nächsten. Die verschiedenen Vorgänge auf einem Bilde sind nicht durch Kulissen getrennt, sondern Alles spielt sich vor einem einheitlichen, weit gedehnten Hintergrund ab, der lediglich

Zuthat und Dekoration bleibt. Stimmungselemente fehlen, obwol die durch chemische Prozesse aus dem Bläulichen ins Rötliche verwandelten Wolkenstreifen mancher Bilder im ersten Augenblick an den bescheidenen Versuch, Sonnenuntergangseffekte wiederzugeben, denken lassen.

Benozzo besass kein tiefes Naturgefühl, sonst wären die Details seiner landschaftlichen Vordergründe nicht so nichtssagend. Fernblicke über weite, schön angebaute Thäler sind seine überall wiederkehrenden Reizmittel, die er zuweilen dadurch steigert, dass der Blick unter den Kronen seiner schlanken Bäume sie wie hinter einem Gitter suchen muss. Wirklich anheimelnde idyllische Züge sind selten, da er niemals das Individuelle in der Natur beobachtet hat. Es bleibt bei dem einmal gewonnenen Typus. Nur wenn in der Ferne aus dunklem Laub eine Villa schimmert, dürfen wir wirklich Neues erwarten, denn für die Architektur hatte er die Neigung und Begabung,[11]) die ihm als Landschaftsmaler fälschlich nachgesagt wird.

Die Architekturkulissen, die er in den Vordergrund seiner ausserordentlich breiten Gemälde schob, ermöglichten es ihm, die Ausblicke in die Ferne bis zu einem gewissen Grad einzuengen und bildartig zu gestalten. War er einmal genötigt, der ganzen Breite nach eine Landschaft darzustellen, so behalf er sich damit, in den Mittelgrund einen Hügel zu schieben, der die Ferne gewissermassen halbirt und nur kleinere Ausblicke zulässt. So macht er es bei der Darstellung von „Abraham und Lot in Ägypten“, deutlicher noch bei der Geschichte Josefs. Es sind dies wol die ersten Beispiele der Landschaftseinteilung, wie sie dann Piero di Cosimo zu den Erzählungen Cosimo Rossellis in der Sixtinischen Kapelle malen sollte. Hat sich Rosselli, der doch immerhin die Gesammtentwürfe seiner Arbeiten in Rom selbst gemacht haben wird, der ihm bekannten Landschaftsgliederung Benozzos in Pisa erinnert?[12])

Von der „Stigmatisation“ und „Vögelpredigt“ in Montefalco an bis zu dem Zyklus in Pisa konnten wir eine wachsende Neigung zu Überfüllung verfolgen. Benozzo ist als Landschaftsmaler bis zu einem gewissen Grad ein Trecentist geblieben, dem im Laufe seines Lebens die Reichtümer, die der Fleiss seines Zeitalters ansammelte, zugefallen sind, sodass er nach Belieben wählen konnte. Der eigentlichen Genealogie der toskanischen Landschaftsmalerei steht er fern.[13]) Ausser in seinem liebenswürdigen Erzählertalent hat sich seine Phantasie nur in der Architektur schöpferisch bewiesen. Sein Sinn haftete am Gegen-

ständlichen, in das Wesen der Erscheinung, in die Poesie der Natur ist er nie eingedrungen. Er hat die Natur abgeschrieben, zum Teil sogar recht fehlerhaft. Die Landschaftsmalerei aber ist eine Kunst, die aus vollem Herzen geübt sein will, sie verlangt innerlicher veranlagte Menschen als es Benozzo Gozzoli und Pinturicchio, die mit Unrecht gepriesenen Landschaftsmaler des Quattrocento, gewesen sind.

Im Vorübergehen muss an dieser Stelle Cosimo Rosselli erwähnt werden. Obwol um zwei Jahrzente jünger als Benozzo hat er einen verwandten Entwicklungsgang gehabt, denn auch er, der bis in die Tage Rafaels gelebt hat, der unter seine Schüler die begabtesten jungen Florentiner zählte, ist durch seine Lehrzeit bei dem Zurückgebliebensten aller Zurückgebliebenen, bei Neri di Bicci, mit dem Trecento eng verbunden. Aber wie Benozzo wusste auch er über die Fortschritte, die in seiner Zeit geschahen, Bescheid, und aus seinen Werken spricht der Stil manches andren Meisters zu uns.[14]) In der Landschaftsmalerei scheint er besonders von Benozzo beeinflusst worden zu sein. Die Fresken in S. Ambrogio und in der Annunziata zu Florenz sind hierfür kaum zu nennen; als einziger Beweis kann nur das unerfreuliche Wandgemälde im Dom von Lucca mit der Erzählung vom heiligen Kreuz erwähnt werden.[15]) Das umfangreiche Werk ist schlecht erhalten und ungünstig beleuchtet; aber soviel lässt sich erkennen, dass die Landschaft den freilich durch das Thema geforderten Charakter der Weltdarstellung etwa im Sinne Hans Memlings hat. Die Raumdarstellung ist unbeholfen, ein prägnantes Motiv fehlt, von künstlerischem Empfinden ist nichts zu spüren. Cosimo scheint überhaupt für die Landschaftsmalerei kein Interesse gehabt zu haben, denn in Rom überliess er es seinem Schüler, seine vermutlich nur in allgemeinen Umrissen angedeuteten Szenerien zu beleben. Man muss nachdrücklich auf diese Unbeholfenheit des Lehrers in Naturschilderungen hinweisen, um ganz die bezaubernden Blüten würdigen zu können, die aus so dürrem Boden die Phantasie und Naturschwärmerei des genialischen Piero di Cosimo erwecken sollten.

Vasari, der die Erfindungsgabe Filippino Lippis nicht hoch genug zu preisen weiss, hat für den verwandt veranlagten Piero di Cosimo nicht die gleiche Sympathie. Die Lebensbeschreibung Pieros ist eins der Kapitel des Aretiners, das der Neugierde des Publikums nach Künstlerhistörchen Rechnung trägt. Filippino, der von Haus aus mit einer fast dekadenten Sensitivität begabte Künstler, war allmählig zu

einer Art von Virtuosentum der Überschwänglichkeit gekommen. Piero dagegen hat seltener für die in ihm gährenden Empfindungen den ungetrübten künstlerischen Ausdruck gefunden. Mit der verzehrenden Leidenschaftlichkeit eines Menschen, der sich seiner Mitwelt entzieht, um nur den Rätseln seines eigenen Wesens nachzuforschen, mit einer Unruhe, die durch hochgradige Nervosität bis zum Unerträglichen gesteigert wird, hat Piero immer wieder nach dem letzten Ziel aller Kunst gerungen, aber nur zu oft vergeblich, wie er selbst gefühlt haben mag, „und so zerann ihm sein Leben wie sein Dichten". Die von ihm selbst gewollte Entfremdung von der Welt ging Hand in Hand mit einem innigen und wahrhaft sympathetischen Naturgefühl. Vasari spricht unter den vielen kuriosen Einfällen, die er als Beweise für Pieros Verrücktheit anführt, auch hierüber mit mitleidigem Lächeln. Unser Zeitalter fasst derartige Charaktere anders auf, es empfindet das Tragische ihres Geschicks. Piero, der sich in seine Werkstatt einschliesst, damit ihn niemand bei der Arbeit irre mache, der in seiner Einsamkeit seltenen Träumen nachgeht und Luftschlösser baut, der dann hinaustritt in seinen kleinen Hausgarten, sich an dem wunschlosen Leben dieser kleinen Welt zu freuen und strenge jede Gartenarbeit verbietet, damit der Natur ihre Freiheit bleibe, der dann zum Himmel aufblickt und in die aufsteigenden Wolken starrt und Städte und Landschaften in ihre schwankenden Formen phantasirt, der aber beim ersten Ton des Donners zusammenfährt, ins Haus flüchtet und in wahnsinniger Angst der gewaltigen Sprache, in der die Natur zu ihm redet, sich erwehren möchte,[16]) dieser Piero besass ganz das Herz zu einem grossen Landschaftsmaler. Und in der That sind es die kleinen Ausblicke in die Ferne, die uns in seinen Gemälden am frischesten und unmittelbarsten anmuten.[17])

Bereits in den beiden Landschaften, die er im Hintergrund von Cosimo Rossellis „Gesetzgebung auf Sinai" und „Bergpredigt" in der Kapelle Sixtus IV. malte, kündigt sich sein Talent an. Sein späterer Geschmack, alles nach Gruppen zusammen zu fassen und Motive zu schaffen, um die sich das andre fügt, bereitet sich hier vor. Zwar haben die Bäume noch eine ziemlich regelmässige Form, aber im Vergleich mit denen Benozzos erscheinen die Kronen massiger; auch die Wolken sind nicht mehr als lange Streifen angedeutet, sondern ballen sich zu kugeligen Formen, und die dunklen Umrisse heben sich scharf ab gegen hellere. Freilich hatte Cosimo Rosselli bereits auf seinem Fresko in der florentiner Annunziata die Wolkenränder kugelig gebildet und licht

umsäumt, aber Dunkel und Hell in Kontrast zu einander wird erst bei Piero zu einem Mittel starker malerischer Wirkung, das er auf fast allen seinen Gemälden anwendet. Auf beiden Fresken der Sixtina findet sich dieser Geschmack nochmals in Gestalt eines mit Bäumen bestandenen Hügelrückens, der sich eindrucksvoll gegen den lichten Himmel zeichnet.[18]) Auf die Überleitung zur Ferne hat Piero kein Gewicht gelegt, beide Landschaften wirken eigentlich als Mittelgrund. Es war die Reaktion gegen die bei den Florentinern beliebte unendlich weit ausgedehnte Landschaft, in der das Auge nirgends ein besonderes Detail zum dominirenden Motiv hervorgehoben sah. Hier dagegen leidet die Szenerie fast schon an einer Überzahl markanter Details.

Diese Vorliebe für die Ausgestaltung des Mittelgrundes bleibt bezeichnend für Piero, denn hier konnte er seinen romantischen Neigungen nachgehen und manches Landschaftsmotiv verwerten, das sonst nirgends anzubringen war. Der Ferne dagegen hat er niemals einen besonderen Reiz abgewonnen, wie die Bilder zeigen, deren Format oder Gegenstand ihn zur Darstellung eines weiteren Hintergrundes zwangen, wie das Jugendbild im berliner Museum „Venus, Amor und Mars" oder das spätere, stimmungsvolle Gemälde der londoner National-Gallery *„der Tod der Prokris". Während auf dem erstgenannten Bild eine gewisse Anmut darin liegt, wie sich die Linien der Büsche des Vordergrundes, der Felsen des Mittelgrundes und die Bäume des Hintergrundes als freie Rhythmen gegen die lichte Ferne abheben, würde die tiefe, wortlose Klage, die das londoner Werk so ergreifend macht, durch einen andern Hintergrund, als es dieser öde Meereshorizont ist, freilich gestört werden.[19])

In den bisher genannten Arbeiten hatten die landschaftlichen Gründe keine wesentliche Bedeutung, aber je reifer Pieros Kunst wird, desto geschlossener wird die Erscheinung der Bilder, und es ist ihm bereits in einem seiner Jugendwerke gelungen, Figur und Hintergrund auf ihre Wechselwirkung hin zu komponiren, wir meinen die sogenannte „Simonetta Vespucci" in der Sammlung des Duc d'Aumale zu Chantilly.[20]) Über einer graubraunen Steinbrüstung wird das Brustbild eines phantastisch gekleideten jungen Weibes sichtbar. Hinter ihm breitet sich eine Landschaft aus: Eine hellgrünbraune Wiese wird in einiger Entfernung von einer Reihe dunkler, zum Teil entlaubter Bäume durchquert. Während zur Rechten sich der Blick über ein blaugrünes Thal zum Horizont des Meeres verliert, zieht links eine am Fuss der Hügel ge-

legene Stadt am Wasser die Aufmerksamkeit auf sich. Die Sonne ist soeben untergegangen, die Mauerzinnen und der Horizont leuchten hellgelb, während das verschwindende Tageslicht die untersten Wolken rosa färbt. In der Gestaltung dieser Wolken liegt der Reiz der Landschaft. Ein Gewitter zieht sich zusammen, und in den geballten Wolkenmassen regt sich ein geheimnisvoll drohendes Leben. Alle Farben, vom tiefen Schwarz und Grau zum Rot und Gelb, spielen mit hinein wie ein Reflex des Rots, mit dem das Haar des Weibes durchflochten und das Tuch, das es um seine Schultern geschlungen, gestreift ist. Die feine Profillinie des hellen weiblichen Gesichts hebt sich gegen den dunkelsten Teil der Wolken ab, während das beschattete Hinterhaupt mit dem Haarputz vor weissem, weichem Gedünst steht. Die scharfe Linie des Profils dieser jungen Frau, die wie ein Wetterleuchten die Wolken durchfährt, macht einen unvergesslichen Eindruck. Es ist wol das erste Mal in der Geschichte der florentiner Malerei, wenn wir von dem ungefähr gleichzeitig entstandenen Salome-Bildchen Botticellis absehen, dass die Landschaft eine so ausschlaggebende Bedeutung hat. Piero, dessen Angst vor dem Gewitter wir erwähnten, hat diese drohende Stimmung gewis nicht nur aus malerischen Gründen wiedergegeben, sondern zur Erhöhung der Charakterisirung dieser Gestalt, um deren Nacken sich eine dunkelgrüne Schlange ringelt, und auf deren Haupt als Schmuckstück sich ein juwelenbesetzter Drache bäumt. Die Sprache dieser Landschaft ist vernehmlich genug, um zu bezeugen, dass die Dargestellte nicht Simonetta Vespucci ist, die wegen ihrer Lieblichkeit Hochgepriesene, sondern eine Frau ganz andren Charakters; vielleicht ist es ein Idealbild der Kleopatra.[21])

Bereits in der geschlossenen Wolkenbildung dieses Gemäldes äussert sich ein Sinn für das Massige, Kompakte, der nicht mehr zum Wesen des eigentlichen Quattrocento passt. Die Neigung zu plastischer Fülle der Formen, die schon in der Behandlung des Baumschlags in der Sixtina auffiel, bekundet Piero von nun an auch in der Bodenformation. Er beginnt die Erde zu gestalten, wie er will, und baut Hügel auf als schichtete er Erdschollen. Es ist die Zeit, in der auch Filippino Lippi die Landschaft des gerade aus dem Norden eingetroffenen Altarwerkes des Hugo van der Goes studirte. Hier sah Piero wol auch zum ersten Mal das feine Astwerk entblätterter Bäume vor wolkigem Himmel im Sinne eines zielbewussten Lichtstudiums angewendet. Das war etwas Andres, Komplizirteres, Stimmungsvolleres als das konventionelle, dürftige

Bäumchen der Umbrer. Piero erkannte neue Möglichkeiten, sein überquellendes Naturgefühl in seinen Landschaften auszudrücken.[22]) Die Szenerie einer Handlung einheitlich zu gestalten, fand er freilich noch nicht den Weg; aber in den Ecken und Lücken der grossen Darstellungen ergriff er die Gelegenheit, seine Beobachtungen anzubringen. Und so schuf er im Bilde kleinre Bilder, in denen er mit liebevollster Sorgfalt das Kleinste bedachte und ihm seine Seele schenkte. Piero war nicht zum Meister der Monumentalkunst geboren, er war Miniaturist. Es ist keine Frage, dass er in Venedig zu einer freieren Entfaltung seiner Begabung gekommen sein würde, die ihm in Florenz nicht vergönnt gewesen ist. Wer sich aber die Mühe giebt, sich in die Welt seiner Hintergründe einzuleben, der wird reich belohnt werden, denn es ist eine tiefe Empfindung, die sich ihm dort erschliesst, und ihre Sprache wird ihn manches Mal an die Romantik der Volkslieder erinnern.

Zwei kleine Ausblicke dieser Art finden sich auf dem Altarwerk in der Sammlung des Findelhauses zu Florenz rechts und links über den Köpfen der um den Thron der Madonna versammelten Heiligen. Auf der rechten Hälfte senkt sich ein Hügel zur Mitte. An seiner andern Lehne erhebt sich eine Gruppe von drei Laubbäumen. Ihre Stämme sind gewunden und ihre massigen Kronen stehen tiefdunkelgrün gegen weisse Wolkenballen, die sich am Himmel bilden. Die Bäume zu plastischen Gruppen zusammenzufassen war eine Errungenschaft Signorellis gewesen, sie aber gegen weisse Wolkenballen zu stellen, ist ein Verdienst Pieros. Derartige Motive sind ungemein raumbildend, wie sie auch in diesem Sinne der grosse raumgestaltende Künstler unsrer Tage Hans Thoma zu wählen pflegt. Der Ausblick zur Linken zeigt eine unruhiger und kühner aufgebaute Landschaft, die an Filippino und die Niederländer erinnert. Auf der Höhe eines steilen Hügels liegt im Schatten dunkler, kräftiggrüner Bäume ein Kirchlein mit einigen Häusern. Etwas unterhalb und wie eingenistet in eine Senkung des braunen Erdhügels sieht man Bauernhütten. Während die oberen Flächen des Hügels besonnt sind, liegen diese Häuser traulich im Schatten, und nur einige rote und weisse Tücher, die aus den Fenstern heraushängen, leuchten farbig aus der Dämmerung, ein kleiner reizender Effekt. Über den ganzen Hügel verstreut sind Bäume, deren volle Kronen oder kahles Astwerk die Wolkenbildungen am Himmel überschneiden. Was derartigen Landschaften Pieros besonderen Reiz giebt, ist das Spiel der Wolken, das in Beziehung zum Übrigen gesetzt ist und den Eindruck des

Abgeschlossenen und Intimen erhöht. Für Piero war die Abtönung des Himmels vom lichten Horizont zum tiefglühenden Zenith, wie sie etwa Francesco Francia liebte, ein Vacuum im Bilde. Dazu gesellte sich seine wachsende Neigung zu Lichtmalerei und Kontrasten von Hell und Dunkel. Bei der Kleinheit dieser landschaftlichen Ausblicke liegt in der Detailirung so vieler Motive allerdings auch die Gefahr der Übercharakterisirung und Überfüllung nahe.

Allmählig tritt die Landschaft in seinen Gemälden mehr hervor und spielt in der später entstandenen „Anbetung der Hirten“ in Berlin bereits eine grosse Rolle. Die Figuren sind weit nach vorn geschoben, sodass die Wände und der Oberbalken der Hütte, in welcher das Kindlein liegt, wie ein Rahmen für die sich im Hintergrund breit ausdehnende Landschaft wirken. Dieser starke Raumfaktor, der zwischen die Figuren und die Landschaft gestellt ist, mildert den störenden Eindruck,[23]) als laste der Mittelgrund auf dem Vorderen und sei dem Beschauer zu nahe gebracht. Ähnlich wie auf dem florentiner Bild bei den Innocenti senkt sich auf der einen Seite ein Hügel in langem Zug zur Mitte, während gegenüber der Boden kugeliger und unregelmässiger gestaltet ist. Auf der Höhe zur Linken ist ein von Bäumen beschattetes ärmliches Hüttchen an moosüberwachsene Felsen gelehnt, der Schauplatz für die Verkündigung an die Hirten. Etwas weiter unterhalb schreitet Tobias mit dem Engel. In dem Thal, das die Bildmitte einnimmt, zieht sich ein Dörflein an einem Fluss entlang, der von einer jener steilen Brücken überspannt wird, die an beiden Ufern mit einem kleinen Bogen ansetzen und sich dann über die ganze Flussbreite in einen einzigen hohen Bogen wölben. Sie sind in Italien seltener geworden, und ihr bekanntestes Beispiel ist jetzt wol der Ponte del Diavolo bei Bagni di Lucca. Die Brücke, die Piero darstellt, ist nur zur Hälfte vollendet, und auf einem notdürftig angeflickten Holzsteg überschreitet eine Schaar von Landsknechten das Wasser. Der Ausblick in die weitere Ferne ist ohne Bedeutung, das ganze Interesse des Künstlers galt dem Mittelgrund und dessen Ausgestaltung mit charakteristischen Motiven. Daher wirkt auch die rechte Hälfte der Landschaft bestimmend für das ganze Bild. Auf einem Felsenhügel, der mit kurzem Gras bewachsen ist, steht eine dürftige Hirtenbehausung, ein Strohdach, das auf einigen Pfählen um den knorrigen Stamm einer verdorrten Steineiche gebaut ist. Daneben türmt sich eine mächtige Strohmiete auf, gelb glänzend im vollen Sonnenschein, der diese ganze Landschaft durch-



Piero di Cosimo, Anbetung der Hirten.
Tafelbild im Museum zu Berlin.
Nach Originalphotographie von Hanfstaengl.

flutet. Einige kleinere Laubbäume gesellen sich dazu in einfacher, aber glücklicher Gruppirung. In diese Szenerie hat Piero die beiden von der Tradition geforderten Tiere gemalt, den Ochsen, der sich behaglich gelagert hat, und den Esel, einen geduldigen, kontemplativ gestimmten, italienischen Lastesel. Launig ist die einzige Bewegung, die diese stundenlang regungslos stehenden Tiere machen, das gleichmütige Schlagen der Schwanzspitze um die Hinterbeine, angedeutet.

Wir haben in den bisher erwähnten Werken Pieros einen beständigen Fortschritt bemerkt; wir erreichen den Höhepunkt seiner Kunst mit der „Konzeption Marias" in den Uffizien. Das Gemälde ist in den ereignisreichen Jahren entstanden, da Lionardo und Michelangelo um den Vorrang in Florenz kämpften, Fra Bartolommeo sich von Neuem der Kunst zuwandte, und Rafael in die Arnostadt gekommen war. Die „Konzeption Marias" bedeutet für Piero die gänzliche Loslösung von all dem, was wir schlechthin „Quattrocento" nennen, aber zugleich die Grenze, wie weit er dem Siegeszug der neuen Generation zu folgen vermochte. Die Komposition des Bildes ist klar, bedeutend, sie ist cinquecentistisch.[21]) Die Gestalt der Jungfrau ist auf einem steinernen Postament über den Kreis der sie umgebenden Heiligen erhoben. An beiden Seiten steigt die Landschaft jäh an, sodass sie für die Figuren der Heiligen zum Hintergrund wird, während sich hinter Maria die Ferne erschliesst, ihre Erscheinung zur Eindringlichkeit einer Monumentalstatue steigernd. Unwillkürlich denkt man bei diesem Bild in die Zeiten voraus, die im Bewusstsein der Untrüglichkeit solcher Kompositionsmittel ihre eindrucksvollen Werke schufen, wie es die „Pietà" Guido Renis in der Pinakothek zu Bologna ist.

Am altertümlichsten mutet bei der „Konzeption" die Art an, wie die Landschaft auf beiden Seiten plötzlich und unorganisch ansteigt. Betrachtet man dagegen diese beiden Bildecken für sich, so fühlt man sich von der Romantik, die da lebt, mächtig angezogen und nicht mehr gestört durch die naiv wie in dem Altarwerk Gentiles da Fabriano dem eigentlichen Bild aufgesetzten Darstellungen der Geburt Christi und der Flucht nach Ägypten. Auf dem kühn geformten Felsen zur Linken beschattet eine mächtige Fächerpalme einen steinernen Brunnen und die Ruine eines antiken Gebäudes. Über die kärglichen Trümmer ist ein Holzdach gedeckt, in dessen Schatten Josef und Maria das Kind anbeten. Etwas entfernter stehen auf schroffen, überhängenden Felsen die Hütten der Hirten. Weisse Sommerwolken

ziehen am Himmel. Dies kleine Nebenbild ist durch die Beleuchtung mit der Hauptdarstellung in Beziehung gebracht, indem einige Strahlen des Lichtes, das von der über dem Haupt Marias erscheinenden Taube des heiligen Geistes ausgeht, auch auf diese Landschaft fallen.[25]) Der Lichtstrahl trifft die Hütten der Hirten und den Brunnen, aber die Zuflucht Marias bleibt im Schatten, sodass die Gestalten des anbetenden Paares sich dunkel von dem hellen Felsen dahinter abheben. — Diesem Landschaftsbild entspricht rechts ein ähnliches. Auf steilem Felsenpfad



Piero di Cosimo, Aus dem Tafelgemälde in den Uffizien „Die Konzeption Marias."
Nach Originalphotographie von Alinari.

klimmt Josef empor, den Esel hinter sich ziehend, der sein Weib und ihr Kind trägt. Er strebt einem Städtchen entgegen, das stattlich von der Höhe winkt mit seiner Kirche und den Türmen. Weiter vorn ragt aus knorrigem Unterholz eine gewaltige Palme auf, deren breite Krone das ganze Bildchen überwölbt. Auch hier fällt aus Wolkenspalten das Licht in breiten Streifen und lässt aus dem Schatten hier und dort blitzartig eine kräftige Farbe hervortreten.

Es ist immer nur die Gruppirung weniger Details, die einen so

anheimelnden, idyllischen Reiz ausübt, aber jedes Stück ist in seiner Eigenart aufgefasst, es spricht zu uns, es hat „seine Geschichte". Und es sind nicht mehr die grossen Linien der Landschaft, die bestimmend wirken, es ist das Licht, das ihr eine Seele giebt. Freilich überfüllt Piero diese Nebenbilder und kommt zu Unwahrscheinlichkeiten wie die letzten Trecentisten. Wessen Herz aber voll Naturschwärmerei ist, der wird leichter zu viel sagen, um sich verständlich zu machen, als dass



Piero di Cosimo, Aus dem Tafelgemälde in den Uffizien
„Die Konzeption Marias."
Nach Originalphotographie von Alinari.

er seine Empfindungen unterdrückt. Es liegt etwas Jugendlich-Begeistertes, etwas Genialisches in diesen Übercharakterisirungen der Details. Das XV. Jahrhundert hatte sich lange genug an botanischen Normalbildungen erfreut, und im Grunde genommen war die steife Regelmässigkeit des Baumschlags auf den Landschaften eines Benozzo Gozzoli nichts andres als Mangel an Beobachtungsgabe und an Liebe, überhaupt Mangel an Künstlertum. Die Natur selbst widerstrebt den regelmässigen Bildungen und treibt ihr Spiel in immer neuen Formen, sie wiederholt sich nie;

so sagte sich Piero und verbot jegliche Gartenarbeit aut dem Stückchen Erde, über das er zu verfügen hatte. Er war ein Romantiker in seiner Kunst wie in seinem Leben. Aber indem er das Individuelle und eben nur dieses in der Natur aufsuchte, um es in seinen Landschaften zu häufen, verfiel er in den Fehler, an dem auch die Kunst Filippino Lippis gescheitert war, er wurde Phantast. Aber da seine Begabung grösser, seine Leidenschaft ächter war als diejenige Filippinos, wurde sein Irren verführerischer: Die koloristisch so feinen, in den Formen aber gänzlich verfehlten Landschaften Andrea del Sartos gehen aus der Phantastik der spätern Naturschilderungen Piero di Cosimos hervor.

In den Landschaften der „Konzeption Marias“ hat Piero sein Bestes gegeben, dann verlor er sein Talent an willkürliche und unklare Naturvisionen, als deren bedeutendste die „Befreiung der Andromeda“ in den Uffizien genannt sei, ein Werk das zeigt, wie gefährlich die Landschaftsmalerei Lionardos da Vinci für solche wurde, die nicht stark genug waren, auf ihrem eigenen Wege weiter zu wandern.[26]) Das Bild zeigt uns viele schöne Figuren und bezaubernde Gruppen, und dennoch macht es den Eindruck der Leere. Es wäre eine Aufgabe für den Landschaftsmaler gewesen, durch eine ausgesprochene Naturstimmung eine künstlerische Einheit herzustellen. So würde Giorgione das Thema aufgefasst haben. Und in der That hat Piero viel Mühe an diese Landschaft gewandt und als Schauplatz der Handlung eine Meeresbucht gewählt, an deren Ufern sich viele Details anbringen liessen. Aber es ist daraus keine Märchenszenerie geworden, die uns mit einem Schlag in ihre Sphäre zieht wie die des Lionardo. Lionardo wusste wohl, warum er in der Landschaft seiner „Mona Lisa“ alle Andeutungen menschlischen Lebens fehlen liess und eine reine Märchenexistenz schuf. Piero dagegen besass nicht diesen künstlerischen Takt und begeht, nachdem er seine Phantasie mit der Erfindung unglaublicher Uferbildungen gequält hat, die Ungeschicklichkeit, in diese Phantasielandschaft Dinge der realen Welt zu bringen, wie Städte oder Hütten, zu denen Treppen durch die Felsen führen, und dergleichen mehr. Die Inkongruenz zwischen solchen Details und ihrer Umgebung erstaunt den Blick des Beschauers ohne ihn zu überzeugen. Er reflektirt, und es bleibt etwas Befremdendes in dem Werk.[27])

Hier zeigt es sich, warum Piero nicht zur Vollendung gekommen ist. Das Zuviel und Nichtgenug neben einander, dies Schwanken bezeichnet den Untergang einer Kunst, die aus ihren Kreisen heraus und

hinüber will zur grossen Kunst Lionardos, Fra Bartolommeos und Rafaels, deren Morgenrot sie doch nur sein kann. Es ist im höchsten Masse tragisch, wenn ein Künstler von der Begabung Pieros gleichsam seiner eigenen Vergangenheit entfliehen möchte, in Unsicherheit gerät und seinen Stil verliert. Eine Definition des Begriffs „Stil“ ist noch nie restlos geglückt, aber gewis ist der Eindruck eines Werks, das Stil hat, auf den Beschauer immer der Art, dass er die Änderung desselben in irgendeiner Einzelheit für ausgeschlossen hält. Die Höhe der Technik ist bei dieser Frage unwesentlich. Giottos „Beweinung Christi“, Masaccios „Zinsgroschen“, Piero della Francescas „Taufe Christi“, Botticellis „Frühling“, Lionardos „Gioconda“, Rafaels „Sixtinische Madonna“ können nur so und in Nichts anders sein. Auf den Bildern Piero di Cosimos und Filippino Lippis könnte Vieles anders sein, ohne dass sie deshalb besser oder schlechter würden. Gewis ist die Anmut und der idyllische Reiz ihrer Landschaften zuweilen grösser als derjenigen Rafaels, aber ihre bestrickende Phantasie ist nicht vom Wesen der Unsterblichkeit. Ihre Romantik konnte nicht von langer Dauer sein, sie ist nur wie ein breiter, prächtiger Teppich, der aus dem Quattrocento in das neue Jahrhundert hinüberrollt, damit auf ihm die grosse Kunst der Hochrenaissance ihrer Vollendung entgegenschreite.

Die letzten Trecentisten wie die letzten Quattrocentisten sind über ihr Ziel hinausgeraten, und wie damals Masaccio und seine Zeitgenossen die lebendigen aber unklaren Kräfte der absterbenden Kunst des XIV. Jahrhunderts in die rechte Bahn leiteten, indem sie die unbewusste Tendenz auf die Ausgestaltung des Raumes zum Daseinsgesetz aller künftigen Entwicklung machten; so musste das in der Romantik und Phantastik Filippinos und Pieros sich aussprechende Bedürfnis nach tieferem, seelischem Gehalt der Kunst geklärt und vereinfacht werden. Für Florenz wirkte vor Allem das Auftreten und das Leiden Savonarolas bestimmend.[28]) Die Älteren freilich vermochten die neuen Lehren nicht mehr in Thaten umzusetzen, und ein Mann wie Botticelli kam darüber nicht hinweg. Aber in die Herzen der Jugend legte er Keime, die sich mächtig entfalten sollten. Die schlichte Art des Dominikaners[29]) und seine eindringliche Warnung vor Allem, was in seinem Kern nicht wahr, sondern konventionell und übergoldet sei, drängte die Künstler, nur nach dem Wesen aller Erscheinung zu fragen. Das war die notwendige Voraussetzung der Vereinfachung und einer neuen Stilbildung. Der Feuerstrom der Reden des Mönchs entzündete in den Herzen dieser

Jungen eine heilige Glut, die sich in ihren Werken als sonores, wundervolles Pathos äusserte. Savonarola opferte sich der Wahrheit seiner Lehren und erlitt den Flammentod, aber sein Geist blieb lebendig in der jüngeren Generation und beseelte die Werke derer, die an ihn glaubten, Michelangelos und Fra Bartolommeos della Porta.

Die fürchterlichen Stunden jenes Apriltages von 1498, als die letzten Anhänger Savonarolas ihren Propheten gegen die Übermacht seiner Feinde zu verteidigen suchten, haben den jungen Schüler Piero di Cosimos, Baccio della Porta, das Gelöbnis thun lassen, Mönch zu werden. Wer mit einer solchen Erinnerung im Herzen nach jahrelanger Zurückgezogenheit von der Welt und seinem Lebensberuf sich wieder seiner alten Thätigkeit zukehrt, ist kein Suchender mehr; die aus solchem Übermass seelischer Schmerzen geborene Freiheit und Abgeklärtheit ist die Ruhe eines Menschen, der von der Welt nichts mehr verlangt und sein Thun den Gesetzen eines höheren Daseins unterworfen weiss. Fra Bartolommeo fühlte sich nach dieser Erkenntnis der Welt nicht berufen, wie Dante, gleichsam ein wiedererstandener Prophet des alten Testaments, gewaltig in seinem Hass und in seiner Liebe, das Volk zur Umkehr zu bewegen. Er wollte nur zur Andacht rufen wie der Pförtner eines Tempels: „Siehe, das Himmelreich ist nahe herbeigekommen". In der unvergleichlichen Armbewegung seines „Salvator Mundi" hat er sein eigentliches Wesen am schönsten ausgesprochen. Seine Kunst kommt nicht auf uns zu, sie will uns nicht überreden zum Glauben, sondern sie stimmt uns kontemplativ, sie will vorbereiten, sie ist eine Andachtskunst.[30]) In dieser Zurückhaltung und in der majestätischen Feierlichkeit, in der er uns die Himmlischen zeigt, wurzeln die oft gehörten abfälligen Urteile über seine Kälte. Aber Zurückhaltung ist nicht Kälte, und ein Herz, das nicht auf den Lippen getragen wird, schlägt darum nicht schwächer. Die innere Entwicklung des Menschen Bartolommeo bestimmt die Ausbildung seiner Kunst. Das Vermeiden jeder Überschwänglichkeit und das Streben nach einem geschlossenen pathetischen Ausdruck seiner Gesinnung bedingt die äusserste Prägnanz der Form und Komposition. Wir werden im Verlauf dieser Betrachtung sehen, wie Fra Bartolommeo aus den Grenzen der Kunstweise Piero di Cosimos herauswächst zu einem eigenen Stil, der ihn zu einem der grössten Meister der nationalitalienischen Kunstentwicklung macht, und wie seine Landschaftsdarstellungen die ästhetische wie die seelische Wandlung kundthun, die sich um die Wende der Jahrhunderte vollzieht.

Die Szenerien der Flügelbilder seines Jugendwerks, des Triptychons der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand, zeigen Fra Bartolommeo noch abhängig von seinem Lehrer.[31]) Die braungrüne Hügellandschaft, in welcher die heilige Barbara kniet, mit dem Flüsslein in der Mitte, das seine buschigen Ufer spiegelt, dem Dorf und dem frischgrünen Hügelabhang dahinter ist ebenso unoriginell wie ihr Seitenstück zur Linken mit der heiligen Katharina. Der von Piero di Cosimo beliebte Kontrast von Dunkel und Hell findet sich auch hier: Das beschattete feine Profil Katharinas hebt sich von einer hellen Häusergruppe ab, während das zarte, lichte Gesichtsoval Barbaras und ihre rechte Hand dunkle Bäume als Hintergrund haben. Diese florentinischen Schuleindrücke sind ebensowenig selbständig verarbeitet wie die niederländischen Reminiszenzen in der Architektur der Fachwerkbauten im Hintergrund und in dem gotischen Turm hinter Barbara. Die Art, wie Katharina kniet und wie das Gewand Barbaras in Falten über ihren Rücken herabfällt, kündigt eher die künftige Grösse des Malers an als die Naturwiedergabe.

Etwas einfacher und energischer ist die Landschaft auf der kleinen Darstellung der „Geburt Christi“ in den Uffizien behandelt. Wieder blicken wir über eine grüne Wiese auf ein Gehöft zwischen Bäumen am Wasser und auf ein friedliches Thal dahinter. Ein fein belaubter Baum, dessen schlanker Stamm wie ein Accent über dem Christuskind steht, bringt zwischen Vorder- und Mittelgrund eine gewisse Distanz. In dem Bemühen, helle und dunkle Partien zusammenzufassen und das Haus zwischen den Baumgruppen an der Flussbiegung zum vorherrschenden Landschaftsmotiv zu machen, liegt ein Fortschritt über das Quattrocento, ja fast schon über Piero di Cosimo hinaus.

Mit dem ersten grossen Gemälde, das Fra Bartolommeo nach mehrjähriger Zurückgezogenheit schuf, der „Vision des heiligen Bernhard“ in der florentiner Akademie, vollzieht sich auch in der Landschaft eine Wandlung ins Einfache und Grosse, obwol gerade sie am meisten an Piero erinnert. Von ihm stammt der Gedanke, in der Mitte den Horizont tief zu legen, dagegen die Seiten, entsprechend dem Figurenaufbau, pfeilerartig hervorzuheben. Links deutet eine Architekturkulisse in die Tiefe, rechts dagegen ragt ein Felsen von der willkürlichen Gestalt derer Pieros auf, und Szenen aus dem frommen Erdenwandel des Heiligen spielen sich zwischen den grünen Büschen ab. In der Mitte des Vordergrunds führen drei graue Steinstufen zu einer braungrünen Wiese, die sich weit in die Ferne erstreckt, bis sie von dem

Gewirr der Häuser und Gärten einer grössren Stadt begrenzt wird. Die in dem Dunst der Mittagstunde verschwimmende Bergkette, die an die Formen des Monte Morello bei Florenz erinnert, bildet den Hintergrund. Ein in diesem weiten, sonnigen Feld hervortretendes Detail, etwa ein Baum, würde die Aufmerksamkeit des Beschauers von dem ausdrucksvollen Spiel der Hände des Heiligen, das so sprechend vor dieser Stille wirkt, ablenken oder gar die beiden getrennten Bildhälften, die Madonna mit ihren Engelschaaren links und den Heiligen rechts, verbunden und so den Visionscharakter gestört haben. Auffallend aber bleiben die drei Stufen vorn, die so breit und feierlich gelagert sind, als sollte sich ein Altar über ihnen erheben. War dem Künstler eine Schwierigkeit in der Vermittlung zwischen Vorder- und Mittelgrund entstanden? Oder hätte er ohne sie den Augenpunkt des ganzen Gemäldes, der jetzt wirksam in Augenhöhe des Heiligen liegt, tiefer annehmen müssen? Wir stehen vor dem ersten Beispiel des hohen künstlerischen Idealismus Bartolommeos, der zum Grundzug der Kunst der Hochrenaissance werden sollte. Unzweifelhaft gestaltete er diese drei Stufen aus dem gleichen künstlerischen Empfinden, das ihn veranlasste, um das ganze Altarwerk herum eine Bogenarchitektur zu malen.[32])

Von nun an entwirft Fra Bartolommeo seine Bilder wie ein Architekt seinen Bau, er bestimmt zuerst den Grundriss. Um dem Wert seiner spätren Kompositionen gerecht werden zu können, muss man sie in Gedanken aus der Vogelperspektive betrachten, sowol die Figuren wie ihre Umgebung. Wir sehen dann deutlich, wie sich innerhalb eines halben Jahrhunderts die Entwicklung vollzogen hat: Benozzo Gozzoli hatte die bunte Fülle der Erscheinungen im Bilde aufgenommen, Piero di Cosimo sie nach malerischen Gesichtspunkten gruppirt und mit romantischem Leben beseelt, Fra Bartolommeo vereinfacht das Übermass und gestaltet die einzelnen Motive im Sinne der architektonischer empfindenden Hochrenaissance. Die Raumkunst, die sich seit den Tagen Giottos in den Werken Masaccios, Piero della Francescas, Lionardos zur höchsten Vollendung gesteigert hatte, verbindet sich mit den Kompositionsgesetzen von Symmetrie und Gruppenverteilung eines Ghirlandajo, die an sich wol auch für Flachreliefs gelten konnten. Die höchste Einfachheit wurde notwendig, und indem sich Bartolommeo seiner eigentlichen Begabung bewusst wurde, fühlte er, dass er alles das von sich weisen musste, was die Kunst des späten Quattrocento ent-

zückend gemacht hatte.[33]) Darin liegt seine Grösse. Erhielt er hierzu Anregungen von Perugino? Empfing er von Rafael oder teilte er ihm von seiner Fülle mit? Wer will bei solchen weltgeschichtlichen Momenten, wo das jahrhundertealte Ringen von Generationen und ihre gemeinsame Lebensidee sich vollendet, sagen, diesem oder jenem gebühre das Verdienst? Wie man als das Grundprinzip der nordischen Kunstentwicklung das Studium des Lichts bezeichnen muss, so ist die Entwicklung des Raumgefühls der treibende Gedanke der Kunst Mittelitaliens, und es ist — vergleichsweise erinnern wir an Goethes Lehre von der Metamorphose der Pflanzen — die gleiche nationale Lebenskraft, die, in den Werken Giottos wurzelnd, in Fra Bartolommeo



Fra Bartolommeo, Ausschnitt aus dem Tafelgemälde „Gottvater und Heilige", in der Pinakothek zu Lucca. Nach Originalphotographie von Alinari.

und Rafael ihre Bestimmung erfüllt. Von der Höhe der ersten Jahrzehnte des Cinquecento aus gesehen liegt das prachtvolle Ebenmass dieser organischen Entwicklung vor uns wie der Zug eines Gebirges und sein Flussgebiet, wenn wir von hohem Bergesgipfel um uns schauen.

Fra Bartolommeos fernere Kompositionen erinnern an das Sonnensystem: die Heiligen schaaren sich um die Madonna wie die Sterne um ihr Bewegungszentrum. In Lionardos „Anbetung der Könige" ist der Gedanke am klarsten vorgebildet; Fra Bartolommeo führt ihn weiter von seiner „Madonna mit zwei Heiligen" im Dom zu Lucca bis zum „Salvator Mundi" im Palazzo Pitti. Je konsequenter er wurde und je

plastischer er seine Figuren herausmodellirte, umsomehr musste er sich für die Architektur als einzig passende Umgebung seiner figürlichen Darstellungen entscheiden. Welche Rolle konnte hier noch eine Landschaft spielen, deren zerstreuende Details dem hohen Pathos seines Vortrags nicht entsprachen?

Bartolommeos neuer Landschaftsauffassung begegnen wir zum ersten Mal in dem grossen Gemälde der Galerie zu Lucca, „Gottvater mit den heiligen Maria Magdalena und Katharina“.[34]) An den Seiten des Bildrahmens steigen die Pilaster eines Portals empor, das sich in imposanter Breite und Höhe ins Freie öffnet. In der Höhe erscheint in lichter Glorie Gottvater, umspielt von muntren Engelknaben. Etwas weiter unterhalb, entsprechend der Anschauung, dass die Heiligen die Vermittler zwischen Gott und den Menschen sind, schweben Maria Magdalena und Katharina von Siena, auf Engelwölkchen leicht über den Erdboden erhoben. Ein Quattrocentist würde die beiden Heiligen als besondre Flügelbilder gemalt und so aus dem Ganzen ein dreiteiliges Altarwerk gemacht haben. Hier sind sie in das Hauptbild einbezogen und wirken vor dem leuchtenden Himmel als wahre Wunder symmetrischer Komposition.

Auffassung und Ausgestaltung des Werks bedingten einen niedrigen Augenpunkt, sodass für die Landschaft wenig Platz blieb. Perugino würde hier lange, stimmungsvolle Hügellinien gegeben haben, Lionardo eine rätselhafte Ferne in vielsagendem, bläulichem Dämmerschein. Fra Bartolommeo ist einfacher. Aus der Fülle der Details, mit denen Piero di Cosimo seine Hintergründe ausdichtete, wählt er Ein Motiv, aber er weiss es der Grundstimmung des ganzen Bildes anzupassen. In einiger Entfernung sieht man die Biegung eines breit dahinziehenden Flusses, über den eine vielbogige Brücke führt. Rechts senkt sich das Ufer, und zwischen dunklen Bäumen leuchtet ein Gehöft. Mehr an der Seite ragt ein prachtvoller Laubbaum mit mächtiger Krone. Den Hintergrund schliessen die Linien ferner Höhen. Das Thema dieser Landschaft ist anspruchslos, aber lebenswahr und freudig ist es durchgeführt. Weder in der Betonung einer ahnungsvollen Ferne noch in einer auffallenden Beleuchtung ist eine besondre Stimmung erstrebt, aber dies ruhige Dasein, die Wohligkeit sommerlicher Nachmittagsstunden befriedigt. Ausserdem stehen ihre Linien in einer gewissen Beziehung zu der Gewandung der beiden Heiligen, die dem Auge wohlthut. Links überschneidet der dunkle Mantel Maria Magdalenas den lichten Wasser-

spiegel, während der grosse Baum zur Rechten sich schön dem Linienzug der Gewandung Katharinas einfügt.

Gewis ist die Gestaltung dieser Landschaft in ihrer Abkehr vom Ideal Piero di Cosimos und der letzten Quattrocentisten durch Bartolommeos Reise nach Venedig im Jahre 1508 gefördert worden;[35]) er hatte inzwischen Giovanni Bellinis und Giorgiones Naturauffassung kennen gelernt. Aber die tiefglühenden, sonoren Farbenstimmungen jener venezianischen Landschaftsdarstellungen erscheinen wie schwelgerische Phantasien über



Fra Bartolommeo, Ausschnitt aus dem Tafelgemälde „Madonna des Kanzlers Carondelet", in der Kathedrale zu Besançon. Nach Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.

ein landschaftliches Thema, vergleicht man sie mit der Schlichtheit Bartolommeos, der auch hier nicht seine Herkunft aus der Tradition des florentiner Naturalismus verleugnet.

Konnte man in der Komposition des Gemäldes zu Lucca noch die Entstehung aus einem dreiteiligen Altarwerk erkennen, so ist in der *„Madonna des Kanzlers Carondelet" in der Kathedrale zu Besançon der nächste Schritt zum Typus der Madonna in Trono gethan. Hier

wie dort giebt Architektur den Rahmen für die Figuren ab, erscheint das Heiligste auf Wolken und bleibt darunter Platz für einen Ausblick ins Freie. Daneben bemerken wir in Besançon namhafte Veränderungen: es sind mehr Figuren, und diese, gemäss dem stärker werdenden Gefühl für Masse, mehr mit der Architektur zusammengedacht, sodass sie vorherrscht. Befand man sich in Lucca zwischen den Pilastern des Portals, so ist man hier bereits im Innern des Gebäudes. Das Gefühl für Linienkomposition wird stärker und die Madonna tiefer in das Bild einbezogen, anstatt isolirt darüber zu schweben wie Gottvater dort. Alle diese Umstände tragen dazu bei, den Ausblick in die Landschaft einzuengen, und sie erinnert fast an Bilder Marco Palmezzanos und andrer Romagnolen, wo sie nur zwischen der eigenartigen Architektur des Throns zum Vorschein kommt. Vor dem Thor des Gotteshauses tummeln sich auf breiter Marmorterrasse nackte Jünglinge, herrliche michelangeleske Geschöpfe. Es beginnt zu dämmern und das Gehölz zur Linken wirkt als dunkle Masse gegen den helleren Himmel. Einsame Baumwipfel ragen darüber hinaus, dunkles, regungsloses Geäst ausspannend. In der Mitte gleitet der Blick über Felder zu schattigen Häusern und einer Höhe, welche die Ferne verdeckt. Rechts vorn wird diese Landschaft abgeschlossen durch die dunkle, eindrucksvolle Gestalt eines Laubbaumes. Der klare Umriss des Laubes, das ferne, edle Hügelprofil, die Ruhe des Ganzen spricht von der Schönheit italienischer Landschaften bereits in der Sprache Claude Lorrains. Es lebt etwas darin vom Ernst der römischen Gärten und vom Pathos der Campagna.

Ist das Bild nach Fra Bartolommeos römischer Reise entstanden? Kannte er die Knaben und Jünglinge der Sixtina, als er diese vier Akte malte? Kannte er die „Madonna von Foligno“, als er das Ganze komponirte und der Landschaft diese Feierlichkeit gab? Dann wäre der Unterschied zwischen ihm und Rafael charakteristisch: Der Urbinate verlegt seine Madonnenvisionen ins Freie, selbst die Madonna von S. Sisto. Bartolommeo denkt mehr als Plastiker und Architekt, der die grösste Feierlichkeit am besten mit Architektur zu erreichen glaubt, die in den harmonischen Gesetzen der Raumkunst die Verhältnisse der Figuren unter einander und die Idee ihrer Komposition gleichsam sichtbar werden lässt. Grosse Nischen, Pilaster und Säulen sollen um die Heiligen sein, wie um die Altäre in den Kirchen. Es war nicht Resignation, wenn er von nun an seine Bilder anders kom-

ponirte und die Landschaft beseitigte, sondern die Erkenntnis dessen, worin er das Höchste erreichen zu können glaubte. Die Wolken der „Madonna von Besançon“ senken sich und teilen sich, und wir sehen die Mutter Gottes thronend auf einem Postament vor einer Nische und um sie im Kreise die Heiligen. Die Landschaft fehlt, der Himmel scheint nicht mehr herein, der feierliche Rhythmus der Architektur umfängt uns, wir sind im Innern des Gotteshauses: das Hochamt beginnt. So verwirklichte Fra Bartolommeo sein höchstes Ideal, so lebt er mit seinen letzten Schöpfungen in der Erinnerung der Menschen fort.[36])

Nur einmal noch hat er eine Landschaft gemalt, der er eine tiefe Bedeutung gab, auf der Darstellung des segnenden Christus zwischen den vier Evangelisten im Pitti-Palast. Auf einem Täfelchen stehen die Worte geschrieben, die den religiösen Inhalt des Bildes aussprechen: „Salvator Mundi“. Der ganzen Welt sollte der Segen des Heilands gelten. Bartolommeo hat diesen Gedanken versinnbildlicht durch einen am Postament der Gestalt Christi von zwei Putten gehaltenen runden Spiegel, aus welchem uns das Abbild der ganzen Welt, eine Landschaft von unbegrenzter Ferne, entgegenschimmert. Wir glauben eine gewisse Ähnlichkeit wahrzunehmen mit dem weiten Arnothal, von S. Miniato aus gesehen, aber es ist seiner individuellen Züge entkleidet und ins Typische verallgemeinert. Es ist die Dämmerstunde, in der nur noch die grossen Linien wirken. Vorn senken sich braune Hügel, an deren Fuss eine Stadt im Schatten liegt, dahinter dehnt sich eine dunkle blaugrüne Ebne, von entfernten Bergen begrenzt. Sollen die Zacken, die wir in der Mitte auftauchen sehen, die Kalksteinfelsen des lucchesischen Apennin, die Marmorgipfel von Carrara sein, die um solche Zeit geheimnisvoll aus der Ferne herüberblinken? Der Himmel, unten dunkelgelbgrau, geht nach oben in ein tiefes Blau über. Es ist ein grandioses Weltbild, das dieser kleine Spiegel wiedergiebt. Als Pietro di Puccio anderthalb Jahrhunderte zuvor die gleiche Aufgabe im Camposanto zu Pisa zu lösen hatte, wusste er sich nicht anders zu helfen als mit dem ganzen Wust mittelalterlicher Scholastik, und so zog er Kreis um Kreise und lehrte den Beschauer durch Namensbeischrift, wie klein die Erde und wievielmal grösser das Weltall sei, und wie Gott doch immer noch diese ganze Weltscheibe vor sich hertragen könne. Fra Bartolommeo zeigt tiefsinniger die menschliche Nichtigkeit, indem er den Blick in die Unendlichkeit aufrollt, wie einst der Maler des pisaner Hiobsbildes. Diese Grösse ist nicht mehr irdisch messbar,

es ist nur noch die Rede von menschlicher Hilfsbedürftigkeit und von ihrer Erlösung.

Wir haben gesehen, wie Fra Bartolommeo die Überfülle der Details, die ihn Piero di Cosimo und der Geschmack der Zeit, als er jung war, gelehrt hatten, immer mehr vereinfacht.[37]) Mit dem Charakter der ganzen Kunst hat sich die Landschaft geändert. Wie die Pilaster in der Architektur ihrer graziösen Ornamente entkleidet und dafür strenger in den Proportionen gehalten werden; wie die vom fröhlichen Quattrocento geliebten Faltenwirbel der Gewänder nun sich in breitem, majestätischem Flusse glätten oder in gewaltigem Schwunge dehnen; wie die ganze überschwängliche Lebhaftigkeit des XV. Jahrhunderts sich beruhigt, vertieft, verklärt zu höherer Schönheit: so redet auch die Landschaftsmalerei in der Sprache der neuen Zeit, sie hat die Stilwandlung mitgemacht. In der Klarheit der einzelnen Motive liegt ihre Schönheit, nicht in ihrer Fülle und Zerstreuung, in der Vertiefung der Eindrücke liegt die Seele der grossen Kunst, nicht auf der Oberfläche des Scheins.

Nur Eins erübrigte noch, und diese ganze von uns seit Giotto verfolgte Landschaftskunst hatte ihre Vollendung erreicht: Zwischen den Figuren der Handlung und der sie umgebenden Natur musste ein Zusammenhang geschaffen werden. Wol schmiegen sich ihre Linien auf dem Bilde in Lucca an die der Figuren, wol lebt im Umriss der Landschaft in Besançon etwas vom Schwunge der oberen Komposition, und auch die Hand Johannes des Täufers, die den Kanzler himmlischem Schutze empfiehlt, hebt sich eindrucksvoll über den fernen Bäumen vor dem lichten Himmel ab. Wie weit aber Fra Bartolommeo die Linien der Landschaft im Sinne einer dramatisch gesteigerten Handlung hätte mitsprechen lassen können, musste die „Beweinung Christi" im Palazzo Pitti zeigen. Oder würde er auch ihr einen architektonischen Hintergrund gegeben haben? Das Werk ist unvollendet geblieben. Im letzten Augenblick vor der Erfüllung brach die Lebensbahn Fra Bartolommeos ab, und eine Aufgabe mehr sank auf Den, der die Sehnsucht der mittelitalienischen Kunst seit Giotto erfüllen sollte, der wie der von einer göttlichen Vorsehung Bestimmte die nationale grosse Kunstentfaltung bekrönen sollte, auf Rafael.

Die Landschaft als Kompositionsmittel: Rafael.

Nicht unerwartet und überraschend trat die Kunst in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts in dem Glanze reifer Schönheit vor die Welt, sondern von allen hohen Warten gleichsam eingeläutet, erschien sie in feierlichster Stunde. Dem frohen Klange aus den grossen Städten antwortete das Echo aus den entferntesten Bergen. Was in Florenz die Werke Domenico Ghirlandajos, Filippino Lippis, Piero di Cosimos, in Perugia die des Perugino verkündeten, was Timoteo Viti aus der bolognesischen Werkstätte Francias in das ferne Urbino verpflanzte, es war das Gefühl, dass man bis an die Schwelle der Vollendung gelangt sei und nur auf den Genius warte, der leichten Schritts hinübertrete.

In vielen einzelnen Schulen hatte das Quattrocento nach der Wahrheit des Ausdrucks gestrebt, das Leben in seiner ganzen Breite war ihm darstellenswert erschienen, es hatte sich auch hierin als ein demokratisches Zeitalter gezeigt. Aber der Geschmack verfeinerte sich allmählig, man fasste den Begriff der Schönheit höher, man wurde wählerischer: Das Schöne erkannte man im Seltenen, Edelen. Bereits hier und in der Verbreitung solcher Anschauungen liegen die Wurzeln der Barockkunst, der Repräsentantin des Zeitalters des Absolutismus. Aus den Sonderschulen des XV. Jahrhunderts konnte diese Schönheit nicht geboren werden; die künstlerische Ausbildung musste mannigfaltiger werden; nur aus der Verquickung der in vielen Werkstätten erworbenen Kenntnisse, aus der Zentralisirung der verschiedensten Bestrebungen, wie sie der päpstliche Hof des zweiten Rovere und des ersten Medici pflegte, konnte eine Kunst entstehen, die für Rom, Umbrien und Toskana als der von Generationen ersehnte, ja notwendig geforderte Gipfelpunkt der langen historischen Entwicklung gelten musste. Die Zeit ist nicht fern, in der die Quellen des Eklektizismus sich zu öffnen beginnen. Wie die verhiessene Erfüllung trat da die Kunst Fra Bartolommeos auf, aber von dem Gebiet, dem wir unsre Aufmerksamkeit gewidmet haben, von der Landschaftsmalerei, hatten ihn Neigung und Schicksal fern gehalten. Auch die beiden andern Grossen jener Jahre, Lionardo da Vinci und Michelangelo, suchen von Anfang an eigenwillig und eigenmächtig andre Wege als den von der Vergangenheit gleichsam vorgeschriebenen; sie sind wie die überschüssige künstlerische Kraft jener herrlichen Zeit, die sich über Mass und Ziel emporschwingt bis an die Sterne weit, Naturen,

deren schwerste Rätsel sie mit sich allein auszumachen haben, und für die ihre Umgebung nur indirekte Bedeutung hat.

Von ganz andrer Art ist der Künstler, der in der Wertschätzung des Cinquecento die dritte Stelle einnahm,[38]) dessen Name aber durch die Jahrhunderte hindurch immer lauter genannt worden ist, der nun in den Herzen der ganzen zivilisirten Menschheit wohnt, Rafael Sanzio von Urbino. Nicht die Genialität seines Wesens, noch sein staunenswerter Fleiss allein haben ihn für das Höchste befähigt, sondern das angeborene und im Lauf seines Lebens sich wunderbar entwickelnde Gefühl für Harmonie. Seine Persönlichkeit hat sich in jeder Phase seines Werdeganges vollkommen ausgelebt und Allem ihren Stil gegeben. Weich, schmiegsam, fast weiblich empfänglich hatte ihn die Natur gebildet und in ihn das Bedürfnis nach Schönheit als Gesetz seines Daseins gelegt. Wie von der Vorsehung geleitet, lernte er in seinem kurzen Leben alle grösseren und wichtigeren Strömungen der Kunst seiner Zeit kennen und von jeder nahm er willig das an, was er als verwandt empfand, um die Grenzen seines Wesens allseitig abzurunden. Als mit den Jahren der Wanderzeit sein knabenhaft zärtliches Anpassungsvermögen zurückgedrängt und in Florenz der Jüngling herangereift war, erlahmte die jugendliche Schwungkraft nicht, sondern in männlich kühnem Fluge wuchsen Phantasie und Seelenstärke, bis Rafael, nachdem er Höhen und Tiefen durchmessen, sein Eigen vollkommen entwickelt hatte, die Schwärmerseele, aber geläutert und zu höchster Vollkommenheit gehoben. Er ist am Ende seines Lebens nicht matt geworden, wie seine Feinde frohlockten, er ist im Zenith seines Lebens, da, wo es kein Weiter mehr giebt, dahingegangen.

Rafael wurde zu guter Zeit geboren, er zählte 17 Jahre, als das grosse Jahrhundert begann. Giovanni Santi, der früh durch den Tod der Erziehung seines Sohnes entrissen wurde, hat doch in die Seele des Knaben keimkräftige Schösslinge gepflanzt.[39]) Mit dem ehrlichen Fleiss, der aus seinen Gemälden spricht, mehr aber noch mit der nach vielen Tausenden von Versen zählenden Reimchronik,[40]) die das Sorgenkind seiner letzten Lebensjahre war, mit dem überall bekundeten rührenden Willen zur Schönheit erinnert er wol an den Vater Goethes, dessen grösstes Verdienst es ist, dass seine Begeisterung für das Schöne, das er in den Wandertagen seiner Jugend kennen gelernt hatte, in seinen Kindern ahnungsvolle Sehnsucht nach wunderbaren Fernen erweckte.

Für die künstlerische Erziehung Rafaels aber ist erst sein Aufenthalt in Perugia von Bedeutung geworden, dem Perugia Pietro Vanuccis und Pinturicchios, wohin er mit 16 Jahren kam. Besonders der Letztere wirkte auf die landschaftlichen Versuche des jungen Werkstattgenossen ein; musste doch der Reichtum seiner Hintergründe leichter einen Anfänger bestricken als das gehaltene Pathos peruginesker Landschaften. Es überrascht auch nicht, Rafaels erste Versuche auf diesem Gebiet unoriginell und ohne tieferes Verständnis für die Schönheit der Natur zu sehen. Auf der Kirchenfahne in der städtischen Sammlung von Città di Castello — wenn wir sie als Arbeit Rafaels gelten lassen wollen — finden wir in beiden Darstellungen die dunkeln, überhängenden Felsen, die schematischen Bäumchen, den hügeligen Mittelgrund mit dem hellgrünen See und den belichteten Mauern einer Stadt an seinem Ufer, die sanfte Linie des fernen Horizontes, wie sie uns Pinturicchio oft und besser gezeigt hat.[41]) Auch der „Madonna Solly“ im berliner Museum mangelt die feine Abstufung peruginesker Hügelprofile und die geschickte Verteilung landschaftlicher Massen:[42]) Hart drängt sich in Augenhöhe der Jungfrau die Linie eines Hügels an den Umriss ihres Mantels, während auf der andern Seite der Blick in die Ferne geführt wird. Klarer und symmetrischer wird die Anordnung erst auf der „*Kreuzigung“ bei Mr. Mond in London und auf der „Krönung Mariä“ im Vatikan. Das aus Werken der umbrischen Schule bekannte langgestreckte Thal zwischen runden Hügeln, mit den Baumgruppen, der Stadt am Wasser, dem wolkenlosen Himmel ist für die Gehaltenheit der Figuren ein passender Hintergrund, wenn auch die Linien nicht so fein sind wie bei Perugino, und andrerseits den Details die Abwechslung Pinturicchios fehlt.

Das Hauptwerk jener ersten Lehrzeit Rafaels, das „Sposalizio“ in der Brera, zeigt auch im Landschaftlichen, wie der Einundzwanzigjährige sich von Pinturicchio entfernt hat und nun ganz von dem Wesen der Kunst Peruginos durchdrungen ist, sodass es nicht gar so phrasenhaft klingt, was Vasari von jenen Jugendarbeiten des Urbinaten schreibt, sie seien nicht von Werken Pietros zu unterscheiden.[43]) Der feierliche Wohllaut der symmetrischen Figurenkomposition, über der sich das Rundtempelchen erhebt, klingt in der Landschaft aus. Beiderseits senken sich dunkelgrüne Berghänge, hinter denen fernere Höhen blauen und das Auge zum Horizont leiten, wo es den milden Glanz des wolkenlosen Himmels wohlthuend empfindet.

Was ihn Perugino lehren konnte, hatte Rafael gelernt. Der Jüngling fühlte sich stark genug, allein in die unbekannte Welt hinaus zu treten. Vielleicht in dankbarer Gesinnung für das Stück Erde, das dem jungen Fremden zur zweiten Heimat geworden war, malte er in den Vorfrühlingstagen des Jahres 1504 die köstliche Landschaft der „*Madonna Conestabile" in der petersburger Ermitage.[44]) Meinen wir doch vor diesem stillen Thal mit dem Schlängellauf des Flüsschens und der sanft geschwungenen Bergkette im Hintergrund, auf der der letzte Schnee noch schimmert, die Stelle bei Perugia müsse sich finden lassen, von der aus Rafael so gern ins Land geblickt, dass sie ihn für die Mutter Gottes ein passender Ruheplatz dünkte. Der Typus dieses Hintergrundes ist nicht neu, aber die Grenzen der peruginesken Landschaftskunst sind mit zarterem Leben erfüllt, und ein eigenartig persönlicher Hauch scheint uns aus dem Bildchen anzuwehen. Dieser Versuch einer Stimmungslandschaft mutet um so herzlicher an, als er für längere Zeit das einzige Beispiel von Rafaels Selbständigkeit in dieser Beziehung bleibt. Denn er ist kein Wunderkind gewesen, ebenso wie er sich später niemals sprunghaft von einer Stufe seiner Entwicklung zur nächsten, höheren erhoben hat; sondern zögernd betritt sein Fuss jedesmal das neue Gebiet, und erst wenn er sich sicher fühlt, dringt er festen Schritts bis an die Grenzen vor. Wer die Chronologie seiner Madonnenbilder oder seiner Wandgemälde zu bestimmen bemüht ist, wird diese Bemerkung machen ebenso wie der Historiker seiner Landschaftsdarstellungen.[45])

Die nächsten Jahre seines Lebens führen ihn kreuz und quer durch die mittelitalienischen Lande: 1504 ist er in Urbino, 1505 in Perugia, 1506 wieder in Urbino und zwischendurch immer in Florenz. Es ist erklärlich, wenn die florentinische Kunst erst mit dem Jahre 1506 von dauernder Bedeutung für ihn wird, und Rafael vorerst sich den Lehren des Mannes in Urbino hingiebt, dessen Werke heut wie die Prophezeiung rafaelischer Schönheit anmuten, Timiteo Vitis.[46]) Als etwas Fertiges, Bestimmtes trat ihm in seiner Heimat diese Kunst gegenüber, die in ihrer Verbindung von bolognesischer Feierlichkeit mit mailändischer Anmut von zartem, aber unwiderstehlichem Reiz ist. Peruginos Einfluss klingt in Rafaels Werken der nächsten Jahre allmählig aus, und die feinen Töne vitischer Melodien mit der anwachsenden Kraft der florentinischen bestimmen den Charakter dieser drei Jahre. Wie viel Florentinisches der einstige Schüler Pietros nach dem ersten Besuch der Arnostadt in sich aufgenommen hatte, zeigt das Fresko in S. Severo zu

Perugia; zu wie wunderbarer Eigenart aber Rafael die in drei verschiedenen Kunststätten gewonnenen Anregungen zu verarbeiten vermochte, offenbart die liebliche „Madonna del Granduca“ im Palazzo Pitti.[47])

Die erste Landschaft, die unsrer Meinung nach in dieser Zeit entstanden ist, ist der Hintergrund auf dem Bildnis des Agnolo Doni im Pitti Palast. Rafael hat den florentiner Patrizier auf dem Balkon seines Landhauses dargestellt. Der Körper ist etwas an die linke Seite gerückt[48]) und hat eine leichte Drehung nach rechts erhalten. Der linke Arm ruht breit auf der Balustrade. Diese Ökonomie der Flächen- und Raumverteilung lässt darauf schliessen, dass Agnolo Doni gleichzeitig ein Seitenstück zu seinem Porträt, dasjenige seiner Frau, in Auftrag gegeben hat. Das Bildnis der Maddalena Doni von Rafaels Hand ist freilich noch nicht gefunden worden, es ist auch fraglich, ob er es jemals gemalt hat.[49]) Mit Rücksicht auf ein Pendant ist auch die Landschaft hinter Agnolo wiedergegeben: Eine anmutige hügelige Gegend breitet sich dort aus. In einem hellgrünen Weiher spiegeln sich dunkle Baumgruppen, hinter denen ein gelber, sonnenbeschienener Hügel aufsteigt. Blaugrün, zuletzt grau verschwimmen die ferneren Höhen. Der Himmel, von dem sich der prächtige, haarumwallte Kopf Agnolos eindrucksvoll abhebt, ist nach oben zu von leichtem Gedünst umflort. In der Ruhe ihrer Linien erinnert diese Landschaft noch an Perugino, und doch ist sie von diesem wesentlich unterschieden.[50]) Es ist nur eine Kleinigkeit, aber man möchte sie florentinisch nennen, und sie bezeichnet einen energischen Schritt auf der Bahn, die Rafael zum grössten Meister der dekorativen Wirkung führen wird. Es ist das Gefühl für die Ausdrucksfähigkeit der Landschaftslinien. Perugino hatte lediglich durch Symmetrie der Teile Feierlichkeit erreicht. Die Symmetrie ist hier vermieden, die zarten umbrischen Bäume fehlen. Dafür ist die Linie der fernen Berge links höher angelegt als rechts, d. h. der dunkle Umriss des linken, aufgestützten Armes korrespondirt mit der etwas gesenkten Linie des Horizonts. Der Kopf vor dem lichten Himmel und die linke Schulter mit dem Arm vor der fernen Landschaft geben der Persönlichkeit plastische Kraft, die Raumanordnung kommt zu voller Geltung.

Die bei einem Schüler Peruginos auffallende Betonung eines dunkeln Umrisses vor lichtem Grunde findet sich besonders auf den Werken Rafaels, die unter dem Einfluss Timoteo Vitis entstanden sind. Ihre Landschaft verändert sich vollkommen, sie wird reich und idyllisch,

ohne dabei an die Kleinlichkeit eines Pinturicchio zu errinnern. Die Umgebung von Urbino wie auch der Kreis von Künstlern, den man dort schätzte, waren andrer Art als in Perugia. Im nördlichen Umbrien, in der Romagna und Emilia herrscht unter dem Eindruck der Natur ein herberer, kräftigerer Geschmack als in dem träumerischen, leicht sentimentalischen Perugia, das von seiner sonnigen Höhe rings den lieblichen Anblick grüner Thäler geniesst. Das unendlich sich in die Ferne verlierende Thal von Foligno oder die sanften Höhen um den Trasimenischen See haben ihre künstlerische Darstellung durch die Schule von Perugia gefunden, aber dort oben in den Bergen sah man eine andre Natur um sich. Felsen ragen auf und eine zackige Bergkette schliesst den Horizont. In wenigen Beispielen sei auf den Typus landschaftlicher Darstellungen hingewiesen, der dort ausgeprägt wird: Ein unwirtliches Gebirgsthal mit vielen Felsenüberschneidungen, deren keine eine schöne Linie aufweist, ist die Szenerie der „Geburt Christi“ vom Jahre 1492 vom Romagnolen Marco Palmezzano in der Brera. Eine Flusslandschaft mit hohem Gebirgspanorama bildet den Hintergrund zu Francescos Francias „Geburt Christi“ von 1499 in der Pinakothek zu Bologna. Und auch Timoteo Viti erschliesst auf seiner Darstellung der „Verkündigung zwischen zwei Heiligen“ [51]) in der Brera eine umfangreiche Landschaft, über der sich ferne, jäh zerklüftete Berge auftürmen. Lange, schöne Hügellinien, feine Bäumchen vor klarer Luft lieben diese Menschen des Gebirges nicht, sondern stärkere Motive, steile Berge und kräftige Baumstämme, deren Linien einschneiden in das Blau des Himmels.

Unter dem Eindruck derartiger Werke vollzieht sich bei Rafael eine Veränderung in der Auffassung der Landschaft, die in dem freundlichen Bild im Louvre „Apoll und Marsyas“ bereits weit vom Typus peruginesker Hintergründe abweicht. In der Zuweisung dieser Arbeit an einen bestimmten Künstler schwankt man heut noch zwischen Rafael, Perugino und Viti.[52]) Zu den Einflüssen, die sich in diesem Übergangswerk des jungen Urbinaten mischen, könnte man noch den Signorellis oder der Florentiner hinzufügen: die an die Körperhaltung des Agnolo Doni erinnernde Schrägstellung des Marsyas deutet darauf hin. Die Landschaft giebt ein anmutiges Thal wieder, das von einem Fluss durchströmt wird. Drei Bäumchen, weniger schwächlich als die manierirt eleganten umbrischen, dienen als Raumfaktoren im Sinne Peruginos. Sonst aber ist die Tiefenleitung eine andre. Der Vordergrund ist, ähn-

lich wie bei der „Madonna di Foligno“ später, in breite Massen von Hell und Dunkel gegliedert, und Blumen sind reichlich in ihm angebracht. Erdwellen und dichtes Buschwerk leiten zum Mittelgrund über, wo der von rechts dahinziehende Fluss in der Mitte umbiegt zur Tiefe, um an einer Stadt vorbei zwischen Höhen zu verschwinden. Vom wolkenlosen Himmel heben sich Vögel ab, hier ebenso überflüssig wie auf dem späteren „Wunderbaren Fischzug“. Aber der Kontrast der dunkeln Silhouetten vor heller Luft ist wol beabsichtigt; fanden wir ihn doch schon im „Agnolo Doni“, und nicht minder wirkt er in dem verwandten Motiv des Apollo hier, dessen haarumwalltes Haupt, eingestemmte Rechte und vornehm-lässig an dem Hirtenstab emporgreifender linker Arm sich in prächtigem Umriss gegen den lichten Himmel abzeichnen. Im Übrigen aber sind Figuren und Umgebung nicht in engere künstlerische Beziehung gebracht. Die Landschaft ist nichts als Hintergrund.

Von tieferer Bedeutung ist sie auch nicht auf dem *„Traum des Ritters“ in der londoner National-Gallery[53]). Perugino scheint hier vergessen zu sein und das Prinzip seiner symmetrischen, von den Bildseiten zur Mitte hin komponirten Landschaften einer neuen Anordnung gewichen, die von nun an geltend bleibt. Die Teile korrespondiren nicht mehr mit einander, sondern in breiten, quer durchgeführten Streifen wird die Landschaft von vorn zur Tiefe hin gestaltet, sie wirkt als ein Ganzes, in das die Figuren gefügt werden. Die drei Gestalten vorn mit dem dunkeln Lorbeerbäumchen in der Mitte, stehen gewissermassen auf einer schmalen Bühne und heben sich kräftig von der in den Farben matter gehaltenen Landschaft ab. Der Mittelgrund ist reich an Häusern zwischen Baumgruppen an schwellenden Wiesen. Er war ursprünglich noch abwechslungsvoller geplant, wie aus der in London aufbewahrten Zeichnung zum Bilde hervorgeht. Weiter hinten erhebt sich zur Linken auf schroffem Felsen ein Kastell, dessen oberste Zinnen vom Licht der sinkenden Sonne gestreift werden. Im Dämmerschein der Ferne verschwimmen die Umrisse der Höhen im allgemeinen Duftton, vor dem die Pfeiler und Türme eines gedeckten Brückenganges, der über den hellen Fluss führt, dunkel stehen. Die Landschaft ist die unruhigste von allen, die Rafael geschaffen hat. Als er zwölf Jahre später in der „Vision des Ezechiel“ auf kleinster Bildfläche eine Fülle von Gestalten und ein Bild der Welt entwarf, da vermochte er in wenigen, aber grandiosen Zügen das Pathos tiefsten Naturgefühls auszudrücken.

Es ist nicht leicht, die Reihe kleiner Bilder, die Rafael in dieser Zeit gemalt hat, chronologisch fest zu bestimmen; aber wenn die zunehmende Vereinfachung der Hintergründe eine Richtschnur giebt, so würden die zwei Darstellungen des „heiligen Georg" folgen. Die Disposition der Landschaft auf dem *petersburger Exemplar wirkt unglücklich, erst das entzückende Bildchen im Louvre löst die Aufgabe in bedeutender Weise.[54]) Während in der Darstellung der Ermitage der Ritter gegen die Felsen ansprengt und in dem Beschauer ein fatales Gefühl der Unsicherheit über den Ausgang des Kampfes erzeugt, ist in Paris die Richtung des Thales, das sich vor unsern Blicken öffnet, die gleiche, wie die des Heiligen. Von links hinten sprengt er feurig nach rechts hervor. Die Landschaft besteht aus einfachen grünen Höhen; ihre Bedeutung liegt in ihrer Gesammtdisposition: sie wirkt nur als Richtungsaxe und trägt dazu bei, alles auf den geschlossenen Ausdruck der unwiderstehlichen, jugendlichen Kraft des Helden zu konzentriren. So empfand Giotto im „Gastmahl des Herodes" in S. Croce die Bedeutung des Raumes für die dramatische Darstellung eines Vorganges, so Masaccio im „Zinsgroschen" in S. Maria del Carmine. Erst in Rom, als es sich um die äusserste Präzision des Vortrages grosser Ereignisse handelte, fand Rafael Gelegenheit, diese Seite seiner Begabung weiter zu entwickeln.

Der Reiz der Hintergründe auf seinen folgenden Bildern ist zunächst andrer Art. Bei der kleinen Darstellung des „heiligen Michael" im Louvre sind es die Farben, die zu uns sprechen. Um in dem kleinen Gemälde noch Szenen aus der „Göttlichen Komödie" schildern zu können,[55]) behandelt er Vorder- und Mittelgrund als eine ebne Fläche, die von einem Felsen und von der im Wasser gelegenen Stadt des Zornes, Dite genannt, begrenzt wird. Den Worten Dantes entsprechend steht sie in Flammen. Ihre Türme und Zinnen ragen dunkel aus der lichten Glut, gewaltige Rauchwolken wirbeln zum Himmel empor, der in grünblauen und gelben Tinten des Abends strahlt. Die Reflexe dieser Farben und des Feuers im dunkeln Wasser bilden einen prachtvollen Hintergrund für die Gestalt des Erzengels, in dessen weiten Flügeln Rot, Gelb, Graugelb und Blaugrau wiederklingen, wie in der emailartigen Farbenglut der Pfauenfedern.

Das schönste und malerisch vollkommenste dieser Gruppe von kleinen Bildern, die im Zusammenhang entstanden sind, ist die wunderliebliche Darstellung der „drei Grazien" in Chantilly.[56]) Für die Gruppirung

der drei nackten Frauengestalten mag Rafael eine antike Gemme benützt haben,[57]) aber wie er sie in die quadratische Bildfläche komponirt und koloristisch behandelt hat, ist sein Verdienst allein. Das prächtige Inkarnat, zu dem das satte Rot der Korallenketten, die um den Hals der schönen Frauen geschlungen sind, und der Hesperidenäpfel, die sie in Händen halten, gestimmt ist, hebt sich wundervoll ab von einer weiten, in den Linien unmerklich sanft bewegten Landschaft. Das Braun des Vordergrundes geht allmählig in Lichtgelb über, ein schmales hellblaues Wasser leuchtet auf, und in feierlichem Rhythmus hebt und senkt sich die Linie des fernen, lichten Horizonts vor einem wolkenlosen Himmel. Ausser an einigen unauffälligen Baumpartien im Mittelgrund bleibt das Auge nirgends länger haften. Es empfindet nur den Wohllaut der überall mitklingenden schönen Liniensprache,[58]) die Kraft des beinahe venezianischen Farbenausdrucks und den ganzen dekorativen Reiz des Bildes, der die herrliche Begabung des Künstlers offenbart.[59])

Rafaels Sinn für das Dekorative, für das Augenfällige einer Komposition, für das Verhältnis von Figuren und Gruppen zur Bildfläche entfaltet sich in den folgenden Jahren seiner florentiner Thätigkeit immer mehr. In den Madonnendarstellungen übt er diese Begabung bis zu einem Grade der Meisterschaft, dass er in Rom vor den ungeheuren Anforderungen, die die weiten Wände der Stanzen an ihn stellten, sofort das Richtige, man möchte sagen das einzig Mögliche traf und er, wie Goethe von dem produktiven Talente in der freudigsten Schaffenszeit seiner Jugendjahre, hätte sagen können: „Es verliess mich auf keinen Augenblick". Die Madonnen *Northbrook, Orléans, Tempi, *Bridgewater, Colonna, die Dreifigurenbilder der *„Madonna im Grünen", der Madonnen „del Cardellino", „Esterházy", der „Belle Jardinière" folgen einander in kurzer Zeit. Ihre Chronologie lässt sich nicht mit unfehlbarer Sicherheit feststellen, aber jede neue formale Schönheit ist ein Beweis für die spätere Entstehung. Rafael bleibt von nun an keinen Augenblick in seiner Entwicklung stehen. Die expansive Kraft seines Genies wächst unter den neuen Eindrücken, die er in der Kunstmetropole jener Jahre, dem Florenz Lionardos, Michelangelos, Fra Bartolommeos, erfährt, in unvergleichlich schneller Weise. Er beobachtet alles, nimmt alles in sich auf, verarbeitet es in sich und produzirt alle jene Werke ewiger Schönheit. Und noch hat er nicht die Mitte der Zwanziger erreicht!

Die Landschaften, deren entgegengesetzteste Typen wir in Perugino und Piero di Cosimo kennen lernten, deren Gemeinsamkeit in ihrer

Entstehung aus der Symmetrie der beiden Bildseiten lag, hat Rafael von nun an aufgegeben. Eine innere Einheit liess sich mit ihnen nicht erreichen. Bereits die Naturdarstellungen aus der im Wesentlichen urbinatischen Periode seiner Entwicklung waren nicht von rechts und links zur Mitte hin komponirt, sondern bauten sich breit von vorn nach hinten quer durch das ganze Bild. Damit verlässt Rafael endgiltig alles Quattrocentistische; die Bekanntschaft mit den florentiner Meistern, namentlich mit Fra Bartolommeo und Lionardo da Vinci, musste ihn darin bestärken. Die „Madonna del Cardellino" in der Tribuna der Uffizien hat die schönste und für den Rafael jener Periode typischste Landschaft. Aber in der Gestaltung des Hintergrundes geht ihr die 1506 datirte *„Madonna im Grünen" in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien zeitlich voran. Die Jungfrau sitzt auf bemosten Steinblöcken. Allenthalben wachsen aus dem weichem Grase grosse Pflanzen und Blumen. Mit einigen Überschneidungen wird der Boden bis in den Mittelgrund geführt, wo er plötzlich mit dunkler Linie gegen die lichtere Ferne abbricht, als läge über der vorderen Bildhälfte ein breiter Wolkenschatten, der das übrige Thal umso heller erscheinen lässt, wie uns das in der gleichzeitig entstandenen „heiligen Anna Selbdritt" Lionardos bereits aufgefallen war. Auch Rafael gedachte den Hintergrund in träumerisch verschwimmendem Dämmerschein zu schildern, nicht in dem visionären Abendlicht Lionardos, sondern in der duftigen Atmosphäre eines sonnigen Frühlingsmittags. Zur Linken ist eine Ortschaft um einen jäh aufragenden Felsenkegel gelagert, der von einem Kastell bekrönt wird, ähnlich wie auf dem „Traum des Ritters". Rechts folgt das Auge dem Zuge langgestreckter Hügel in die Ferne. Aus dieser ganz im Lichten verschwimmenden Landschaft tauchen Schultern und Haupt der Jungfrau hervor, deren üppiger Umriss nun doppelt zur Geltung kommt.

Von verwandter Art aber noch reizvoller ist die Landschaft der „Madonna del Cardellino". Auch hier liegt über dem Vordergrund ein Wolkenschatten, der den Boden braun und dunkel erscheinen lässt, und glänzen schöne Blumen. Eine Reihe schlanker Bäume begrenzt den vorderen Plan gegen den besonnten Mittelgrund. Diese jungen Stämme dienen als erwünschte Raumfaktoren, aber nicht doktrinär wie bei den Quattrocentisten, sondern ihre zarten Zweige erhöhen noch vor der duftigen Ferne den Reiz der malerischen Stimmung. Links tritt zwischen Hügeln ein Bach hervor, dessen helles, blaues Wasser unter einem alten Brückenbogen sich zwischen Felsblöcken seinen Lauf sucht und dann



Rafael, Madonna del Cardellino.
Tafelbild in den Uffizien zu Florenz.
Nach Originalphotographie von Alinari.

quer durch die Mitte fliesst. Zur Rechten steigen aus grüner Ebne Höhen auf, aus deren Waldungen Gehöfte und Villen blinken, die Ausläufer der weiter unten gelegenen Stadt. Allen Formen und Umrissen dieser Landschaft sind die Härten der Zeichnung genommen, sie scheinen zu zittern unter dem zarten Schleier, den die Atmosphäre über sie breitet. Auch die Wolken, die sich über den goldigen, nach obenzu tiefer blauenden Himmel ziehen, haben nichts von Piero di Cosimos plastisch ausgesprochenen Gestaltungen, es sind Dünste, die allenthalben aufsteigen und die noch kein Windhauch bewegte, aber in einer Stunde werden sie alles mit gleichmässigem Grau umsponnen haben. Wie der Blick dieses Christuskindes schon den geheimnisvoll bannenden Ausdruck des Gottessohnes der „Sixtina“ prophezeit, so kündigt sich in der Landschaft das spätere gewaltige Leben der römischen Zeit an. Erinnern wir uns aber hierbei, dass es das Vorbild Lionardos war, das in jenen Tagen eine Anzahl ähnlicher Naturschilderungen bei Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto inspirirte, wenn auch keine so voll holdseeliger Poesie ist wie die der „Madonna del Cardellino“.

Hatte Rafael einmal begonnen, malerische Reize in der Natur zu beobachten, so musste er dazu kommen, die Landschaft in Verbindung mit Architektur wiederzugeben, wie er es bereits im „Traum des Ritters“ begonnen hatte. Im Mittelgrund der „Madonna Canigiani“ zu München[60]) unternimmt er es, das Bild einer ganzen Stadt zu entrollen, die sich mit ihren Mauern, Türmen und Kirchen behaglich auf einer Anhöhe ausbreitet. Für ein malerisch empfindendes Auge ist ein derartiges Spiel von belichteten und schattigen Flächen, Spitzen und Winkeln inmitten grüner Baummassen von höchstem Reiz, aber als einst über der Gruppe der heiligen Familie sich am Himmel die jetzt durch einen gleichmässigen blauen Luftton übermalten Engel tummelten, muss das Gemälde mit der reichen Landschaft einen überladenen, unruhigen Eindruck gemacht haben.

Zwei verwandte Naturdarstellungen giebt es auf Bildern der letzten florentiner Periode, die durch Unruhe und eine gewisse Kleinlichkeit der Behandlung aus dem Gesammtwerk Rafaels herausfallen und nicht von seiner Hand ausgeführt zu sein scheinen, die Hintergründe der „Grablegung“ in der Galerie Borghese und der „Belle Jardinière“ im Louvre. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass irgend ein florentiner Freund des Meisters, kein unbegabter — denn das im Geschmack Piero di Cosimos gehaltene Motiv des Hügels mit den drei dunkeln Kreuzen und der Leiter vor einer kugelig geballten, weissen Wolke auf der

„Grablegung“ ist wirkungsvoll und beweist künstlerische Erfahrung — ihm seine Hilfe geliehen hat, als der Ablieferungstermin drängte. Wir werden kaum fehl gehen, wenn wir Ridolfo Ghirlandajos Hand hier vermuten.[61])

Rafael selbst ist wol mit dem Versuch, den er in der „Madonna Canigiani“ gemacht hatte, nicht zufrieden gewesen; aber auch den Weg der Lichtbehandlung, den er am schönsten in der „Madonna del Cardellino“ eingeschlagen hatte, verlässt er vorläufig. Lionardos da Vinci Einfluss tritt zurück hinter dem Fra Bartolommeos. Aus der Fülle landschaftlicher Motive ein einzelnes wählen, es stimmungsvoll hervorheben und den Hintergrund als etwas Einheitliches, Geschlossenes behandeln, war das Prinzip künstlerischer Gestaltung, das der Frate gerade in jenen Jahren verkündete. In der *„heiligen Katharina“ der londoner National-Gallery und in der „Madonna Esterházy“ in Budapest erstrebt Rafael Ähnliches. Auf dem Bilde der Heiligen zieht sich quer durch den Mittelgrund ein Wasser, dessen Ufer rechts Pfahlwerk eindämmt. Das Gehöft zwischen Bäumen links wie rechts macht die Szenerie monoton. Die Absicht, mit möglichst Wenigem eine idyllische Landschaft zu geben, wird allzu offenbar.

Wie aber Rafael alles Neue nach kurzen Versuchen meistert, sehen wir auch in diesem Fall an der Landschaft der schönen „Madonna Esterházy“, die für uns doppelt interessant ist, da es zu dem Bild eine ausführliche Zeichnung in den Uffizien giebt, und obendrein das Gemälde selbst in unfertigem Zustand geblieben ist, also die Art wie Rafael arbeitete offenbart. Die Gruppe der Madonna mit den beiden Kindern ist auf Zeichnung und Bild die gleiche, aber der Hintergrund wird ein andrer, ein Beweis mehr dafür, wie grosse Sorgfalt Rafael auf die Landschaft verwandte, für wie wichtig er sie für die Gesammterscheinung eines Bildes hielt. Die grosse Stadtmauer mit den Baumgruppen davor rechts im Mittelgrund ist im Bild fortgelassen. Hier ist alles Interesse auf die Ruinen eines antiken Prachtbaus gerichtet, in dessen umfangreichen Mauern sich ein bescheidenes Kloster angesiedelt hat. Dunkle Bäume spiegeln ihre vollen Laubmassen in der klaren Flut eines Weihers. Die rechte Hälfte der Landschaft besteht nur aus einer leicht gerundeten Anhöhe mit einigen Baumgruppen. Obwol das alles erst in Farben angelegt ist, ist der Charakter der Motivlandschaft doch völlig erkennbar. Würde der Hintergrund hier so einfach behandelt sein wie auf der „heiligen Katharina“, so würde das Auge eine falsche Disposition der Massen empfinden; die Gruppe in ihrer dekorativen Erscheinung fordert geradezu

links über dem knienden Johannesknaben ein schwereres Moment der Komposition. Über die künstlerischen Absichten seines Meisters giebt dies Bildchen selbst in seinem unfertigen Zustand vollkommenen Aufschluss. Die, wie es scheint, überraschende Berufung Rafaels nach Rom machte die Vollendung der begonnenen Arbeiten unmöglich, denn Julius II. war nicht gewohnt zu warten.

Rafael zählte damals 25 Jahre, aber in Umbrien und Florenz wusste man, dass er einer der führenden Geister der Zeit werden würde. Noch war die belebende Kraft des Schauens und Lernens eine der Quellen seiner Produktivität, noch waren seine Sinne empfänglich geblieben für die Eindrücke von Welt und Menschen. In den Landschaftsdarstellungen, die wir betrachtet haben, kann man vielleicht mehr als irgendwo anders die vielfachen Entwicklungsmöglichkeiten erkennen, die in dem Werdenden lagen. In der Disposition der Linien wie des Raumes in den Hintergründen des „Agnolo Doni" und des pariser „Ritters Georg", in dem malerischen Zauber der Ferne auf der „Madonna del Cardellino", in der Motivlandschaft der „Madonna Esterházy" sind Ansätze zu drei verschiedenen künstlerischen Ausbildungen enthalten. Die Einheit fehlt einstweilen, aber die mannigfachen Richtungen, in denen sich die Kunst Mittelitaliens bis zum Beginn des Cinquecento entwickelt hatte, fliessen in den Jugendarbeiten Rafaels zusammen. Es bedurfte der grossen Wände der vatikanischen Stanzen um das Persönlichste der Kunst Rafaels, den Sinn für Komposition und Dekoration, zum Grossartigen zu erheben, und es bedurfte tiefer seelischer Erregungen, um das eigenste Wesen des Menschen Rafael, das Dämonisch-Visionäre, zu der ungeheuren Gewalt zu steigern, die aus der „Sixtinischen Madonna" und der „Transfiguration" spricht. Derartige Werke schafft kein Fünfundzwanzigjähriger, und sie entstehen nicht, gewiegt von ungestörten Träumen von Schönheit und Glück. Es sind Bekenntnisse eines Mannes, dem das Leben nichts schuldig geblieben ist an Freuden und Schmerzen, dessen tiefe Erfahrungen aber seine Jünglingsseele rein gelassen und ihr darum die unwiderstehliche Kraft des Seeligmachens verliehen haben. Aus den sozialen und religiösen Nöten des Mittelalters wurde die geniale Natur Franzens von Assisi geboren und wirkte als Reformator für ihre Zeit das, was ihr notthat; andre Bedingungen, unter denen es aufwuchs, machten das wahlverwandte Wesen Rafaels zum Künstler. Am Anfang und Ende der grossen Entwicklung steht ein Umbrer. Das herbe Florenz und das prachtliebende Rom verdanken der Gefühlsinnig-

keit der umbrischen Volksseele ein gut Teil der köstlichen Schwungkraft der Phantasie, die ihren Söhnen den Kranz der Unsterblichkeit verlieh.

In Florenz war Rafael vornehmlich Madonnenmaler gewesen, in Rom werden seine ersten Aufträge umfangreiche Fresken. Die hierdurch bedingte und beschleunigte Wandlung seines Stils ins Grosse vollzieht sich auch in seinen Landschaften. Die florentiner Madonnen sind Existenzbilder, sie schildern die Wonne des Seins. Als Dramatiker, als Beobachter und Schilderer der menschlichen Seele und ihrer Leidenschaften hatte sich Rafael noch nicht gefühlt. Aus den zahlreichen Vorarbeiten zur „Grablegung" geht hervor, mit wie grossem Bedacht er den Übergang in das neue Gebiet der Darstellung bewegter Handlungen machte. Hier und im pariser „heiligen Georg" öffnet sich der Weg, der zu den Kartons der Teppiche führt, wo Alles zur höchsten Potenz des Ausdrucks dient. Der Sinn für das Dekorative, den er in seinen Madonnenbildern geübt hatte, kommt immer prachtvoller zum Ausdruck. Wenn der moderne Mensch für das rafaelische Schönheitsideal und für die Darstellung vielfach abstrakter Begriffe das Verständnis verloren hat, so wird er doch niemals dieser einzigen Begabung für das Dekorative seine Bewunderung versagen können.[62]) Diese Verteilung der Massen als Linien auf die Fläche und als Körper im Raum, diese Begabung für das Dekorative, die den bildenden Künstler von jedem andern Künstler unterscheidet, ist das, was den Mittelitalienern neben den Koloristen Venedigs und den Lichtmalern des Nordens ihre unvergängliche kunsthistorische Bedeutung giebt, sie hat in Rafael ihren schönsten und reinsten Ausdruck gefunden. Freilich ist die Zeit lieblicher Idylle damit vorbei, in pathetischer Deklamation spricht eine Kunst, die auf den Höhen des Lebens wandelt, eine Verkünderin ewiger Schönheitsgesetze. Die Klarheit dramatischer Erzählung und damit zugleich die sprechende Prägnanz der landschaftlichen Linien, die in den Teppichen gipfelt, ist in der ersten Stanza vorbereitet, sie wurzelt aber in Bildern der Jugendzeit.

Die „Disputa" ist das erste Beispiel, das Rafael als den Meister der Komposition in Fläche und Raum zeigt. Man hat früher, irregeleitet durch den traditionellen Namen des Werkes, sein Verdienst in dem Reichtum allgemeiner und kirchengeschichtlicher Ideen gesucht, während seine grösste Bedeutung eine rein künstlerische ist. Rafael hat hier die Gemeinschaft der Männer der Kirche vorgeführt, denen sich in fester Glaubensüberzeugung das Wesen der christlichen Lehre ge-

offenbart hat. Um Hoffnung und Erfüllung des katholischen Christentums in möglichster Breite schildern zu können, bedurfte er nicht der Hilfe gelehrter Ratgeber, sondern der Beherrschung aller Kompositionsmittel der bildenden Kunst.[63]) Unter dem Halbkreis, der sich um die heilige Dreieinigkeit, Maria und Johannes den Täufer schaart, ist auf der Erde in einem zweiten Halbkreis die Versammlung der irdischen Glaubenshelden dargestellt. Für das Auge des Beschauers wirken diese beiden Kreisfragmente so, als näherten sie sich hinten, als wollten sie sich berühren in der Taube des Heiligen Geistes dort und in der auf dem Altar stehenden Monstranz hier. Für die Gemeinde unten hat das weite Thal im Hintergrund keine Bedeutung, aber dem nach vorn geöffneten Halbrund der Heiligen auf den Wolken schmiegen sich die Linien harmonisch an. Indem sich eine Hügelreihe hinter die andre schiebt, wird die Tiefenbewegung des oberen Halbkreises aufgenommen, indem sich aber der gesammte Umriss dieser Landschaft hinten zur Mitte senkt, entspricht er der oberen Linie. Diese Szenerie wirkt aber für die Verteilung in der Fläche wie im Raume mit.[64]) Das ist etwas Neues, das diesen Hintergrund von vielen ähnlichen bedeutsam unterscheidet. Denn auf den ersten Blick mag dies weite Thal an Perugino erinnern, wennschon das breite Postament zur Rechten eine Art der Raumwirkung bekundet, die dem grossen Meister der Symmetrie fremd ist. Und noch weniger passt das Motiv der Landschaft links zu ihm, wo sich auf einer Anhöhe der Neubau einer Kirche mit einigen Häusern unter grossen Bäumen erhebt, und auf einer rund ummauerten Terrasse einige Menschen sich ergehen.[65]) So freundlich dies Detail auch wirkt, ist es für die Gesammterscheinung des Gemäldes doch unwesentlich: Das Auge wird immer wieder zur Bildmitte gezogen, wo die Monstranz auf dem Altar sich klar von dem neutralen Himmel abhebt und der gen oben weisende Arm eines der Kirchenlehrer den Blick mit wunderbarer Gewalt emporführt. Über das ganze Werk breitet sich ein gleichmässiges sanftes Licht, wie es bei leicht bedecktem Himmel der Fall ist. Noch deutet nichts auf eine Steigerung der malerischen Stimmung durch neue koloristische Mittel.

Von gleicher Bedeutung für die Komposition in zweiter wie dritter Dimension ist die spärliche Andeutung der Szenerie auf dem „Parnass".[66]) Über dem in dieser Wand befindlichen, weit in die Bildfläche einschneidenden Fenster wölbt sich die Felsenhöhe des Parnass, an dessen Hängen sich die grossen Dichter versammelt haben, während auf seiner

Kuppe Apoll im Kreise der Musen die Bratsche spielt. Stellen wir uns diese Halbkreiskomposition von Figuren in Gedanken aus der Vogelperspektive vor, so erscheint sie wie ein oben breit eingebogenes Omega. Für die Fixirung dieses Grundrisses sind die Lorbeerstämmchen wichtig, die wir vorn links, in der Mitte oben und rechts hinten gewahren. Sie schieben sich wie eine Diagonale durch den Raum und tragen dazu bei, ihn zu vertiefen. Der Lorbeer zur Rechten markirt das Gegengewicht zu der Pfeilerfigur links, dem laut deklamirenden Homer, den das Spiel des Gottes zu heiliger Begeisterung entflammt. Apoll selbst, der Mittelpunkt der feierlichen Schaar, sitzt unter einer Gruppe junger Lorbeerbäume, zwischen deren zarten Zweigen sein Auge den Himmel sucht. Seine Gestalt würde ohne sie zwischen den ihn umringenden, stehenden Figuren nicht zu genügender Erscheinung kommen. Der Baum zur Linken dient lediglich der harmonischen Ausgestaltung des Halbrunds. Denken wir uns die drei Lorbeergruppen fort, so würde der Tiefenkomposition die absolute Sicherheit, der Bildfläche aber der wohlthuende Ausgleich zwischen der gedrängten Gestaltenfülle und dem lichten Himmel fehlen.

Die Erfahrungen, die Rafael bei der Komposition dieser ersten römischen Fresken gemacht hatte, werden zu Prinzipien künstlerischen Gestaltens bei ihm und seiner Werkstatt. Einige Jahre später, als er die Landschaften seiner Tafelgemälde längst in einem ganz andren Sinne entwarf, griff er auf diese Art zu komponiren zurück, als er die Kartons für die Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle zeichnen liess. Die ausgeführten Gewebe im Vatikan dürfen wir daraufhin nicht betrachten; ihre kleinlichen und überladenen Landschaften überschreien gleichsam die rafaelischen Linien und entstellen die Klarheit ihrer Sprache. Als der Meister wenige Monate vor seinem Tod zum ersten Mal die grossartigen Schöpfungen seiner Phantasie in der Gestalt erblickte, die sie in der flandrischen Weberei erhalten hatten und die nun in Rom die Welt bewunderte, mag ihn ein Gefühl der Bitterkeit überkommen haben über das vergebliche Bemühen, den Menschen den Unterschied zwischen wahrer und eingebildeter Schönheit begreiflich zu machen. Was er gewollt hatte, war ganz etwas andres gewesen; in den *Kartons schon, deren Ausführung der Vielbeschäftigte erprobten Schülerhänden überlassen musste, kamen seine Ideen nicht rein zum Ausdruck. Trotzdem entschädigen diese kostbaren Arbeiten, die nun in der londoner National-Gallery aufbewahrt werden, in Vielem für den unersetzlichen Verlust. Die Landschaften des „Wunderbaren Fischszug"

und „Weide meine Lämmer“ sind auch hier unrafaelisch mit ihrer Fülle von Bauten und Staffagefiguren.[67]) Was an ihnen gut und wahrhaft monumental ist, ihr Verhältnis zur Handlung, stammt von Rafael. Mit wenigen Bewegungen der ausgestreckten flachen Hand mag er sie in die Luft hin vor die Augen Giovanni Francesco Pennis entworfen und so den Zug der Massen bestimmt haben, aber sie genügten, um diese beiden Hintergründe mit zu den genialsten Offenbarungen des künstlerischen Denkens jener Zeit zu machen.

In der einen Darstellung steht Christus allein der gedrängten Schaar der Jünger gegenüber mit dem einen Arm auf die weidende



Rafael, „Weide meine Lämmer.“ Karton in der National-Gallery zu London. Nach Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.

Herde deutend, mit dem andren den Hirtenbefehl an Petrus bekräftigend: „Weide meine Lämmer“. Über den Köpfen der Apostel steigt allmählig die Linie eines Hügels auf, die über dem Haupt Christi gipfelt und sich dann schnell zum Bildrand senkt. Absichtlich liegt die Spitze des Hügels nicht genau über dem Haupt des Heilands, denn das würde der Gestalt etwas allzu Symmetrisches gegeben haben, sondern über der Schulter des auf Petrus weisenden Arms. So erhält die Abwärtsbewegung etwas von der Eindringlichkeit fordernder Majestät, Petrus muss in die Knie stürzen vcr diesem Befehl des Herrn der Welt.

Noch ausdrucksvoller wird die Sprache der Landschaft im „Wunderbaren Fischzug“.[68]) Hier zieht sich auf der rechten Seite das Ufer mit immer neuen Buchten in die Tiefe, wo endlich der lange, sinkende Umriss eines Hügelrückens das Auge zum Horizont des offnen Meeres leitet. Die allmählig ansteigende Linie des nach hinten führenden Ufersaums folgt der aufstrebenden Richtung der Körper, die in dem Steuermann des zweiten Nachens beginnt, sich in den beiden gebückten Fischern fortsetzt und in der aufrechten Gestalt des inbrünstig nahenden Andreas ihre Höhe erreicht. Hier fällt die letzte Hügellinie ab über dem in die Knie gesunknen Petrus, während Christus ihnen allein gegenübersitzt, ruhig, hoheitsvoll, segnend. Die weite Fläche des leicht bewegten Wassers, das sich endlos zum fernen Horizont dehnt, wird ihm zum Hintergrund und bezeichnet ihn als den Einzigen. Von ergreifender Feierlichkeit ist die Sprache dieser Landschaft und von wundervollem Rhythmus getragen, sie lebt, sie ist durchdrungen von der Seele, die in dem grossen Zug der Handlung aufgeht. Hier empfinden wir den Geist Giottos und Masaccios mit eindringlichster Gewalt, als lebte er in diesem Volk Mittelitaliens von hundert zu hundert Jahren immer wieder auf, um die grosse nationale Idee der Kunst lebendig zu erhalten und erst zu verstummen, wenn das Vermächtnis eingelöst, der Wille zur That sich in unsterblich fortlebenden Werken vollenden wird. Der „Wunderbare Fischzug“ bedeutet in der Geschichte der Kunst einen Merkstein, über den hinaus kein Weg führt. Rafael empfand das; aber wie jedes Genie den letzten, höchsten Ausdruck lange vorbereitenden Ringens ist und zugleich die Thore in eine neue Zukunft öffnet, von der zuvor kein Mensch wusste, so schlug auch er neue Bahnen ein, auf denen er noch eine Strecke Wegs der Nachwelt vorangehen konnte.

In den Teppichkartons, zu deren künstlerischer Wirkung höchste Einfachheit der Komposition notwendige Voraussetzung war, hatte Rafael dem florentinischen Element seines Wesens Genüge gethan. Aber er stammte aus Umbrien, dem Land Franzens von Assisi, Gentiles da Fabriano und Piero della Francescas. Nur vorübergehend konnte in ihm der Zug seines Wesens vorherrschen, der nicht die Grundlage seines Schaffens bildete. Das Persönliche seiner Natur musste noch klarer hervortreten; und es ist zum Durchbruch gekommen mit so überschwänglicher Zusammenfassung aller seelischen Kräfte, dass der Körper zu schwach war, dem leidenschaftlichen Aufschwunge zu widerstehen und plötzlich zusammenbrach.

Man hat wol zuweilen vor den Werken aus den letzten Lebensjahren Rafaels das Gefühl, als hätten sie einer plötzlichen Eingebung ihres Meisters ihre Entstehung verdankt, als seien sie, wie Pallas Athene aus dem Haupt des Zeus, sofort in vollendeter Gestalt vor die Welt getreten. Dieses Mühelose und Einwandsfreie beunruhigt, es scheint der Zauber des Persönlichen zu fehlen, und in der That kann man den Vorwurf oft genug von den künstlerisch Halbgebildeten hören,



Rafael, „Wunderbarer Fischzug"
Karton in der National-Gallery zu London. Nach Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.

mit Rafael beginne das Akademische und Eklektische, ein Vorwurf, der den Urbinaten nicht mehr trifft als der gegen Michelangelo, er sei der Vater des Barock. Als Rafael nach Rom kam, ein guter Umbro-Florentiner, lag bei der Schmiegsamkeit seines Wesens allerdings die Gefahr einer allmähligen Entnationalisirung nahe. Kein freundlicher Genius loci wie in Florenz oder Venedig wirkte hier auf die Kunst ein. Rom ertötet das naive, unbewusste Schaffen, indem es schon durch

den Klang seines Namens das höchste Mass äusserer Prachtentfaltung stellt und durch den Vergleich verschiedner Kunstepochen die Reflektion befördert. Selbstentäusserung und unbedingte Hingabe an die Majestät der ewigen Stadt verlangt es, und nur zu leicht verkümmert das nationale Empfinden, wenn es sich unter den Augen der Ewigkeit fühlt.

Auf den ersten Blick mag es scheinen, als habe Rafael dem gewaltigen Ansturm der neuen Eindrücke nicht widerstehen können, als suche seine Kunst das Normalmass der Schönheit aufzustellen, indem sie sich von allem Guten das Beste aneigne. Gewis begegnen wir von nun an Faltengebungen und Ornamenten, die aus der Antike stammen, und ebenso werden wir finden, dass für das Kolorit die Venezianer, für Lichtbehandlung sogar Albrecht Dürer von Bedeutung wurden. Aber das Alles dient bei Rafael nur zum Ausdruck eines immer mächtiger werdenden seelischen Mitteilungsbedürfnisses. Die umbrische Schwärmerseele kommt in den letzten acht Jahren wieder zum Durchbruch, Heimatslaute aus dem Lande Franzens von Assisi. In den Visionsbildern klingt die seelische Spannung aus, und es ist dies persönliche Element in den Spätwerken Rafaels, das trotz des wundervollen Ebenmasses aller seiner Schöpfungen zuletzt mit furchtbar ergreifenden Lauten uns mitreisst.[69])

Für die Darstellung solcher seelischen Geheimnisse scheinen die Mittel der Kunst, die Rafael um das Jahr 1511 besass, unzureichend gewesen zu sein. Alle Monumentalität, die sich in Raum und Linie ausdrücken lässt, genügte hier nicht mehr; Rafael bedurfte feinerer, wir möchten sagen sinnlicherer Mittel, um dem Seelenleben künstlerische Gestalt zu geben, er bedurfte des Reizes von Farbe und Licht, die ihm bis dahin nur in beschränktem Mass zu Gebote gestanden hatten. Da führte um die Mitte des Jahres 1511 das Schicksal einen der begabtesten Koloristen Venedigs, einen Schüler Giorgiones, nach Rom, Sebastiano del Piombo.[70]) Der Fremde trat mit der ganzen Sicherheit eines in klar ausgeprägten künstlerischen Anschauungen erzogenen Mannes auf; sein Erscheinen muss epochemachend in den Kunstkreisen Roms gewirkt haben. Was er in den nächsten Jahren schuf, war staunenswert genug und für Mittelitalien ganz etwas Neues. Eins seiner ersten Gemälde, das er in Rom ausführte, war das prachtvolle Bildnis einer Frau, der sogenannten „Dorothea“ der berliner Galerie.[71]) Derartige Farbenakkorde hatte Rafael noch nie kennen gelernt, und gar die Landschaft, die man aus dem Fenster im Hintergrund erblickt, muss

mit magischer Anziehungskraft auf ihn gewirkt haben. Da glühen die Farben eines Sommerabends. In breitem, hellem Strahl fällt das Licht über eine ferne Matte und die Giebel eines alten verfallenen Gehöftes, während alles andre im Dunkel versinkt. Ein zackiger Berg, blauviolett in den Schatten, rosa im Licht, strebt gegen den Himmel auf, der in rötlichem Schein entflammt ist. Wolkenballen, dunkelgrau fast braun, ziehen darüber hin, und nur der Zenith glänzt im tiefen Blau der aufsteigenden Nacht. Dies farbenrauschende Landschaftsbild umschliesst das Grau des Fensterrahmens, das als neutraler Ton die Vermittlung übernimmt mit der koloristischen Pracht der Kleidung Dorotheas, in der Kupferrot und Rosaviolett mit Gelb und Hellgrau vorherrschen. Das Geheimnis einer Abendlandschaft mit ihren Kontrasten in Licht und Farben erschloss sich in diesem Meisterwerk des Giorgioneschülers zum ersten Mal den Augen Rafaels.

Bewunderungsvolle Freundschaft zog ihn zu dem grossen Fremden und scheint für seine Entwicklung in den nächsten Jahren von grosser Bedeutung geworden zu sein.[72]) Wenn man aus dem späteren leidenschaftlichen Hass Sebastianos einen Rückschluss auf die freundschaftlichen Beziehungen jener Jahre machen darf, so muss man annehmen, dass es innige gewesen sind. Der Venezianer, der sich mit seinen Kenntnissen auf dem Gebiet des Kolorits für unerreichbar in Rom gehalten haben mag, musste nur zu schnell erfahren, mit wie raschem Verständnis Rafael alles Neue in sich aufzunehmen vermochte. Vergleichen wir den grossen Umschwung in der Farbengebung, der sich in der zweiten Stanze vollzieht, die Lichtbehandlung in der „Vertreibung Heliodors“, die Landschaften, selbst das Bildnis Leo X. mit den zwei Kardinälen oder gar die Werke der Schüler mit Sebastianos Arbeiten der Jahre 1511 bis 1520, wie der „Geisselung Christi“ in S. Pietro in Montorio zu Rom mit dem zauberhaften Lichterspiel auf Säulen und Nischen, dem *Bildnis des Ferry Carondelet mit Sekretär und Diener am Schreibtisch“,[73]) der gewaltigen Darstellung der „Beweinung Christi“ in Viterbo mit der Nachtlandschaft, der „*Auferweckung des Lazarus“ in London mit der prachtvollen Abendlandschaft, der später entstandenen „Geburt Mariä“ in S. Maria del Popolo zu Rom mit dem dunkeln Innenraum und der scharfen Belichtung einzelner Gruppen; so springen so viele verwandte künstlerische Motive in die Augen, dass man ein intensives Studium der Werke Sebastianos bei Rafael und den Seinen annehmen muss.

Freilich ist Rafael auch damals nicht ein Kolorist in der Art der Venezianer geworden. Denn in ihrem Sinne koloristisch denken, heisst Figuren und Umgebung als gleichwichtige Farbenwerte auf die Bildfläche disponiren, während für Rafael Linien und Raum stets die Hauptfaktoren geblieben sind. Sie sind die Voraussetzungen seines Stils. Aber innerhalb dieser Grenzen hat sich seine Kunst seit dem Jahre 1512 gleichsam erneut. Die Stanza del Eliodoro ist der monumentale Ausdruck der Umwandlung Rafaels zu einer freieren, wärmeren Farbengebung. Ihretwegen ist die „Messe von Bolsena" stets bewundert worden. Aber bereits die „Vertreibung Heliodors" zeigt einen gewagten neuen Versuch in der Beleuchtung. In dem dämmrigen Halbdunkel des Mittelgrundes, wo der Hohepriester im Allerheiligsten betet, erregte früher, ehe Carlo Maratta seine umfangreichen Restaurationsarbeiten ausgeführt hatte, das feine Spiel einer dreifachen Lichtquelle das Staunen der Beschauer.[74]) Zu dem von vorn hereinfallenden Licht, das in der Hallenperspektive des Mittelgrundes schrittweise abnimmt, mischt sich das Licht, das durch kleinere Kuppelöffnungen zwischen den einzelnen Jochen der Halle eindringt, während die Kerzen des siebenarmigen Leuchters ihren matten Schein dazugeben. Wenn wir auch dies Lichtspiel nicht mehr in vollem Umfang bewundern können, so sehen wir immerhin das Beleuchtungsproblem hier höher gefasst als z. B. auf Sebastianos „Geisselung Christi". Es war eins der Themen, das gerade in jenen Jahren das Interesse aller grossen Künstler erregte, wir brauchen nur an Lionardo da Vinci und Dürer zu erinnern.

Rafael verschloss sich nicht den neuen Möglichkeiten. Durch seine umbrische Herkunft erscheint er für sie prädestinirt. Fast ein Jahrhundert war es her, dass aus Gentiles da Fabriano Werken zum ersten Mal die Poesie der Lichtmalerei zu uns sprach, gleichsam wie mit grossen fragenden Kinderaugen. Dann war Piero della Francesca gekommen, der geniale Freilichtmaler des Quattrocento. Ob Rafael dessen Werke in Arezzo gesehen hat, ist zweifelhaft; aber gerade an jenen Wänden der zweiten vatikanischen Stanza, die Rafael neu zu schmücken hatte, befanden sich Fresken des alten Meisters. Wir wissen nicht, ob auch hier die Darstellung einer Nachtszene vorhanden war, wie der „Traum des Heraklius" in Arezzo mit dem scharfen Lichteinfall in das dunkle Zelt, aber es ist anzunehmen, dass Piero in den Gemächern des Papstes sein Bestes gethan haben wird. Jedenfalls ist es nicht zu kühn, in dem grossen Nordumbrer den Ahnherrn des Gemäldes Rafaels zu

sehen, das heut noch wie in den Zeiten seiner Entstehung vollste Bewunderung verdient, der „Befreiung Petri".[75]) Die Darstellung zerfällt in drei Teile, in der Mitte die Befreiung aus den Ketten, rechts die Entführung, links das Aufwachen der Soldaten. Caravaggio oder Gherardo della Notte würden aus der nächtlichen Szene, die das Licht des Engels erhellt, ein Bravourstück gemacht haben. Rafael aber verteilt das Licht gleichmässig in den drei Vorgängen mit feinem Gefühl für die harmonische Erscheinung der Bildfläche. Als Gegengewicht gegen den übermächtigen Glanz, der in den beiden Szenen rechts vom Engel ausgeht, genügte die Fackel, die einer der Wächter zur Linken ergriffen hat, noch nicht. Zu dem Reflex ihres grellen Scheins auf den Stahlrüstungen fügte er am Himmel die Sichel des zunehmenden Mondes. So entsteht das erste Bild einer nächtlichen Landschaft, in der das Hauptmoment dem Wolkenhimmel zufällt. Schwarzes Gewölk schiebt sich am Mond vorbei, der die Umrisse der schweren Massen weiss säumt und die feineren Dünste durchlichtet. Weiter gegen den Horizont färbt der erste Schein des nahen Morgens den Himmel mit mattem Rosa. Dunkelgraugrün schliesst ein breiter Hügel mit Cypressen, Säulenresten und der breiten Ruine des Colosseums den Horizont. Wie im Mittelgrund der „Vertreibung Heliodors" ist auch hier die Beleuchtung eine dreifache. Ausser dem Schein der Fackel und des Mondes fällt auf die Szene ein Lichtstrahl aus dem Fenster des Gefängnisses und spiegelt sich in der Rüstung des von dem übernatürlichen Glanz geblendeten Wächters.

Die Heliodors- und Petrus-Fresken sind im Jahre 1514 entstanden. 1514 kam Lionardo da Vinci zu vorübergehendem Aufenthalt nach Rom, 1514 ist der „Heilige Hieronymus im Gehäus" von Dürer datirt, bei dem noch Vasari eigens auf die Darstellung des Lichts, das durch die Butzenscheiben hereinfällt, aufmerksam macht.[76]) Aus dem Jahre 1514 ist auch die „Melancholie". Wir wissen, dass Rafael die Wände seines Ateliers mit Stichen Dürers geschmückt hat, und dass unser grosser deutscher Meister ihn tief ergriff.[77]) Von einem unmittelbaren Einfluss Lionardos oder Dürers kann natürlich nicht gesprochen werden, wohl aber mögen ihn die Lichtstudien jener Meister veranlasst haben, sich auf seine Weise auch über das neue Problem der Kunst zu äussern.

Auffallender aber wird diese Thatsache noch durch die zwei Nachtbilder, die um dieselbe Zeit in Rom gemalt wurden, Baldassare Peruzzis „*Arion" im Salone der Villa Farnesina zu Rom,[78]) wo der Mondschein auf dem glitzernden Wasser den poetischen Reiz des Bildes mit melancho-

lischer Stimmung umwebt, und Sebastiano del Piombos „Beweinung Christi" in der städtischen Sammlung von Viterbo. Das Gemälde, das zu den grössten Thaten der grossen Zeit gehört, bleibt doch in Einem hinter Rafaels „Befreiung Petri" zurück: die Gruppe von Mutter und Sohn ist in Atelierlicht gemalt, zu der die nächtliche Landschaft als selbständiger Hintergrund hinzugefügt worden ist, während bei Rafael Figuren und Umgebung denselben Beleuchtungsbedingungen unterworfen sind. Ob aber zwischen Sebastiano und Rafael direkte Beziehungen für diese Landschaft anzunehmen sind, wagen wir noch nicht zu entscheiden.

Eine Fülle ähnlicher Lichtmalereien ist in dieser Zeit in der nächsten Umgebung Rafaels entstanden. Wir erinnern nur an Marcanton Raimondis Stiche wie „die Pest in Phrygien" mit den komplizirten Lichtkontrasten. Die Zeichnung dazu stammte vermutlich von Rafael.[79]) Auch Marcontons grosses Blatt „Quos ego!" mit der Darstellung eines Gewitters auf erregtem Meer gehört hierher,[80]) sowie Agostino Venezianos später entstandene Stiche „Die Akademie des Baccio Bandinelli", „Geburt Christi" und „Herkules in der Wiege".[81]) Die letztgenannten Arbeiten gehören allerdings in das Einflussgebiet Giulio Romanos. Aber gerade in dieser Hinsicht zeigen die Leistungen des Römers, wie befähigt er gewesen wäre, in der Darstellung des Lichts der eigentliche Vollender der hingestreuten Anregungen Rafaels zu werden.[82]) Die Hintergründe seiner „Heiligen Familie mit der Katze" im Museum zu Neapel, seiner Madonna der Sammlung Hertz in Rom, seiner „Heiligen Familie mit Heiligen" in S. Maria dell' Anima in Rom, seiner „Geburt Christi" und seines „Vulkan und Venus" im Louvre, besonders aber seiner eigenartigen und köstlichen Darstellung von „Luna und Endymion" in Budapest zeigen Ansätze zu einer Entwicklung, die dem begabten Römer neben Rafael eine selbständige Stellung in der Kunstgeschichte hätte erringen können, wenn er nicht später in Mantua an der Überproduktion für einen nicht mehr ganz auf der Höhe künstlerischen Geschmacks stehenden Fürstenhof und an seiner Neigung zu üppig-dekorativen Wirkungen untergegangen wäre. Diese hier nur flüchtig beobachteten Strahlen, die alle von derselben Lichtquelle ausgehen, lassen ermessen, wie tief die Wirkung der „Befreiung Petri" auf die Umgebung Rafaels war, wie sehr das Thema im Vordergrund des Interesses gestanden hat.[83]) Aber was nach dem Tode Rafaels in Rom sich nicht vollenden sollte, fand seine Erfüllung in den Werken des liebenswürdigen Meisters von Correggio.

Seit seiner Übersiedlung nach Rom haben wir Rafaels Tafelgemälde aus den Augen gelassen. Die feinen Beobachtungen von Farbe und Licht, die er unter Sebastianos Einfluss an der Landschaft gemacht hatte, konnten ihren eigentlichen künstlerischen Niederschlag erst in ihnen finden, denn Fresko und Teppichkartons legten ihm eine Strenge des Stils auf, die gerade für die Entwicklung seiner Naturanschauung wenig günstig werden konnte. Erst in den Tafelgemälden vermochte er zu zeigen, wie er das Wesen der Landschaft verstand, wie er die Natur lieb hatte. Es führt ein Band den Beschauer rafaelischer Landschaften mühelos vom „Traum des Ritters", der „Madonna im Grünen" und der „del Cardellino" zur „Madonna von Foligno", zur „Heiligen Cäcilie", zur „Vision des Ezechiel" und zur „Transfiguration". Es ist dieselbe Persönlichkeit, die überall zu uns spricht, nur weitet sich der Abgrund der Seele, in den wir blicken, und immer rätselvoller und feierlicher wird die Stimmung. Mag in den Fresken und in manchen Tafelbildern der letzten Jahre Vieles, z. T. Alles Schulwerk sein, die genannten wenigen Gemälde, lauter Visionsdarstellungen, sind Rafaels Eigen, und er hat keinem andern gestattet, an diese Schöpfungen seiner immer höher wogenden Seele die Hand mitanzulegen.

Die erste Frucht der neuen Anschauung ist die „Madonna von Foligno" in der vatikanischen Pinakothek. Vor Johannes dem Täufer und Franz von Assisi, Hieronymus und dem Stifter des Altarwerkes Sigismondo Conti erscheint auf Wolken in kreisrunder Glorie die Madonna. Die Szenerie bildet eine Landschaft. Den Vordergrund schmücken Gruppen von Pflanzen, die noch mit derselben Schärfe ausgeführt sind wie auf den Bildern in Florenz und wie auf dem „Parnass". Durch breite Lagen von hellstem Grün und dunkleren Tönen gliedert er die Fläche räumlich. Hinter dem hell gehaltenen, neutralen Mittelgrund erschliesst sich ein wunderbar farbenschönes Stück Landschaft. Aus dem Dämmerlicht eines abziehenden Gewitters taucht eine Stadt zwischen Hügeln auf. Von der bläulich schimmernden Höhe heben sich reiche Gebäude und Hallen ab, von feinstem silbernem Licht zu geheimnisvoll schimmernder Erscheinung erweckt. Hier und da blitzen einige Häuser-Konturen im durchdringenden Sonnenschein scharf auf, glänzend wie goldene Paläste. Weiterhin umwebt der Regen alle Formen mit weichem Schleier, und Bäume und Büsche versinken noch halb in den feuchten Dünsten, die aus dem Boden aufsteigen. Man glaubt die regenwarme Luft zu spüren, aber nur wenige Minuten noch, dann

wird alles wieder im Sonnenschein lachen. Schon wölbt sich über der Stadt vor grauem Wolkengrund ein Regenbogen wie der Abglanz der kreisförmigen Glorie Marias. Ahnung und Gegenwart umschliesst gleichsam sein Rund.[84]) Es ist die Stunde des Ahnungsvollen, des überschwänglich Seeligen, so recht die Stunde, wo sich der Himmel öffnen mag vor dem inneren Schauen des Gläubigen, dem sich aus himmlischen Fernen die Gottesmutter entgegenneigt.

Inbrünstige Naturliebe und vollkommene malerische Fertigkeit verkünden von nun an gerade in den Landschaften den Hang Rafaels zum Wunderbaren, zum Visionären.[85]) In der Behandlung des Lichts als Farbenwert steht die Landschaft der „Madonna von Foligno" weit über der malerischen Ausführung des ganzen übrigen Bildes. Es ist eine bemerkenswerte Erscheinung, die wir seit den Tagen der letzten Trecentisten oft genug beobachtet haben, dass die Hintergründe der grossen Gemälde früher eine Ahnung der künftigen Kunstentwicklung erraten lassen als die Darstellungen selbst, dass sie gewissermassen die Versuchsobjekte der neuen Ideen werden. Die Wirkung derartiger Hintergründe ist, wie bei der „Madonna von Foligno", gerade deshalb eine so tiefe, weil sie ohne alles Vorbild und daher frei von jeder Konvention unmittelbar aus Anschauung und Stimmung des Künstlers entsprungen sind, Kinder des glücklichsten Augenblicks. Mehr als aus umfangreichen Schilderungen spricht aus solchen scheinbar unwesentlichen Nebendingen das tiefste Wesen des Meisters, und in schönster Weise hat Rafael hier den Ausspruch seines Vaters bewahrheitet: „Selbst das kleinste Ding verlangt den ganzen Menschen."[86])

Der Gedanke der himmlischen Glorie beschäftigte Rafael immer mehr, und mit der wachsenden Kraft seiner übersinnlichen Gesichte vertiefte er sie zu immer schönerer Gestalt. In der „Heiligen Cäcilie" in der Pinakothek von Bologna thut sich der Himmel dem entzückten Auge der Heiligen auf und zeigt den lieblichsten Musikantenchor von Engelknaben. Wahrscheinlich erglänzte früher, ehe die vergröbernde Restauration das Bild berührt hatte, der Himmel in zartem Farben- und Lichtspiel. Die malerische Behandlung des Hintergrundes, die der auf der „Madonna von Foligno" nicht unähnlich ist, lässt darauf schliessen. Auch hier spielt ein zartes Licht auf den Büschen und auf den Mauern eines altchristlichen Rundbaus.

Zu dämonisch leidenschaftlicher Gewalt schwillt das Visionäre im Ezechielbild des Pitti-Palastes an. Nicht im Säuseln des Windes



Rafael, Madonna von Foligno.
Tafelgemälde in der Pinakothek des Vatikans. Nach Originalphotographie von Anderson.

kommt hier der Herr, sondern in flammendem Gewölk offenbart sich seine übergrosse Herrlichkeit, entsprechend den Worten aus dem ersten Kapitel des Ezechiel: „Siehe, es kam ein ungestümer Wind von Mitternacht her mit einer grossen Wolke voll Feuers, das allenthalben umher glänzte; und mitten in demselben Feuer war es lichthelle"; „und aus dem Feuer gingen Blitze". Mit den vier Symbolen der Evangelisten kommt Gott im Sturme daher, seine Locken flattern um das Haupt. Die Wolken, aus denen sonst das Verderben auf die Menschen niederzuckt, nehmen in der Nähe des himmlischen Vaters die Gestalt zarter Engelsköpfchen an. Am untern Bildrand zieht sich ein schmaler Streifen Land dahin. Nur eine mächtige Steineiche ragt in der Mitte des Vordergrundes auf, dunkel steht sie vor den lichten Dunstwogen, in denen die Ferne versinkt. Weiter zur Linken sieht man grosse Laubmassen in unbestimmten Umrissen verschwimmen. Dorthin fällt aus den Gewitterwolken ein blendender Lichtstrahl auf die in kleinsten Verhältnissen gegebene Gestalt des Propheten, dem die Vision zuteil wird, auf den der Herr blickt.[87]) Die „Vision des Ezechiel" ist ein kleines Bild, aber die Kolossalität der Erscheinung Gottes kommt in ihm zum Ausdruck. Würde die Andeutung der Landschaft unten fehlen, so würde man von den dargestellten Figuren nur den Eindruck der Lebensgrösse bekommen, so aber giebt der Baum einen gewissen Massstab für alles. Die Senkrechte dieses Baumriesen auf der flüchtig angedeuteten Hügellinie giebt eine vollkommene Raumanschauung;[88]) die Handlung ist damit lokalisirt mit einer Einfachheit wie in Giottos „Vögelpredigt" in Assisi, und zugleich bildet die dunkle Masse einen notwendigen Faktor in den Licht- und Schattenwerten der Bildfläche. Aber welch ein pathetisches Leben kommt in Figuren und Landschaft zum Ausdruck, als seien die Worte des achten Psalms das Motto gewesen: „Was ist der Mensch, dass du sein gedenkest?"[89])

Solche Werke entstehen bei einem Meister wie Rafael gewissermassen nebenher; aber aus der Potenz der Stimmung fühlt man die seelische Spannung nach, die es dem Künstler zum Bedürfnis machte, sich von ihr zu lösen, und sei es nur in einer Arbeit weniger Tage. Naturen wie die Rafaels, die nur zu einem Leben im Dienste der Schönheit geschaffen zu sein scheinen, verbrauchen ihre Kräfte bei so gewaltigen Schwingungen der Seele mit rasender Schnelligkeit. Und diese fieberhafte Erregung teilte sich seiner Umgebung mit. Nur so sind die Vorzüge der Schulwerke jener Tage vor den Leistungen der späteren

Zeit zu verstehen. Rafaels Genius hob sie über sich selbst empor, entlockte ihnen mehr, als eigentlich in ihnen war; als das heilige Feuer in ihm erlosch, verblich auch der Reflex, der für einen Augenblick ihre Werke verklärt hatte.

So könnte man wol meinen, dass der Hintergrund der *„Heimsuchung" im Prado zu Madrid von Rafael selbst stamme, denn es ist eine Stimmung in ihm wie in der „Vision". Vordergrund und rechte Hälfte des Mittelgrundes sind reizlos, aber zur Linken ist die Szene dargestellt, die mit der „Heimsuchung" korrespondirt, die Begegnung der beiden Söhne der zwei Mütter, die Taufe Christi. An einer Felsenhöhlung bildet der Jordan eine Bucht. Hier vollzieht sich der feierliche Vorgang, an dem der Herr teilnahm wie der Evangelist berichtet. Hoch in den Lüften sehen wir ihn im Sturme daherbrausen, sodass der Luftdruck der rasenden Schnelligkeit die ihn begleitenden beiden Engelknaben in seine gewaltig zum Segnen geöffneten Arme presst. Wie Wetterleuchten ist die Erscheinung gedacht, und für einen Augenblick fliesst der überirdische Glanz über Christus und den rechten Arm des Täufers und blitzt über die glatte Fläche des Stromes. Diese kleine Seitenszene im grossen Gemälde ist weit gehaltvoller als der eigentliche Gegenstand des Bildes, die „Heimsuchung". Sie gehört mit zu den Visionsdarstellungen der letzten Zeit Rafaels, und mag auch der Meister sie nicht selbst ausgeführt haben, sie ist seines Geistes voll, sie gehört zu den Dokumenten, die uns über das Seelenleben seiner letzten Jahre Aufschluss geben.[90])

Entlädt sich die fieberhafte seelische Erregung in Werken, wie den genannten, gleichsam im Pathos der Bewegung und macht sich frei, so brennt in den letzten Schöpfungen die Glut innerlich und tiefer weiter.[91]) Verklärt über alles Irdische wandelt die „Sixtinische Madonna" auf Wolken, auch sie eine visionäre Erscheinung: nur für einen Moment sind die Vorhänge zurückgeschlagen. Der prachtvolle Umriss, dunkel und harmonisch beruhigt, vor dem lichten, flimmernden Wolkengrund, zeigt die Lösung des Problems, das zuerst in der „Vision" auftrat. Dort entsprach die zackige, fast wilde Silhouette der Gruppe vor dem feurigen Hintergrund dem leidenschaftlichen Thema; hier verkündet die Schönheit der fliessenden Linien die Abgeklärtheit, die Vollendung. Der sinnliche Erscheinungswert ist so gewaltig, dass die Sprache versagt, den Eindruck wiederzugeben, aber es ist eine annähernd gleiche Vorstellung von der Mater gloriosa, die in den Worten des verklärten Faust

am Schluss der göttlichen Tragödie an die daherziehende „höchste Herrscherin der Welt“ zum Ausdruck kommt. Das sind die letzten Grenzen, bis zu denen der Phantasie des Menschen ahnungsvoll zu dringen verstattet worden ist, denn „in der Erde liegt die Schnellkraft, die ihn aufwärts treibt“. Die Natur straft den, der über sie hinausgewollt, an seinem Leben. Das nächste Werk Rafaels, die „Transfiguration“, war unvollendet, als ihn der Tod entführte.

Die „Transfiguration“ bezeichnet die höchste Stufe in Rafaels Entwicklungsgang; es ist nicht möglich auszudenken, wie sich seine Kunst bei einem längeren Leben noch weiter hätte vollenden können. Sie scheint hier und zwar erst hier ihr Ziel erreicht zu haben; niemals zuvor hat Rafael die Mittel künstlerischen Ausdrucks, über die er verfügte, zu solcher Einheit verschmolzen: Linie und Raum, Farbe und Licht dienen der Darstellung der dramatischen Vorgänge, als seien sie Kompositionsfaktoren, die er nie anders als in ihrer Gesammtheit verwertet hätte. Die untere Hälfte des Bildes, die mit schmerzlichen Accenten von der Hilfsbedürftigkeit der Menschen redet, ist mit den plastischen Kompositionsmitteln, Linien- und Raumverteilung, aufgebaut, während die obere, in der die Verklärung alles Irdischen geschildert ist, mit den malerischen Faktoren Farbe und Licht wirkt. Die untere Bühne, die die Form eines Quadrats hat, wird durch eine Diagonale von links vorn nach rechts hinten in zwei gleiche Hälften geteilt: Die eine nimmt die Gruppe mit dem kranken Knaben ein, die andre gehört den Jüngern des Herrn an. Die hintere Bühnenwand bildet der dunkle Abhang des Berges Tabor. Nur zur Rechten bleibt ein Ausblick in die Ferne. So wird die Diagonale, die in der Massenkomposition klärend und erklärend wirkt, weitergeführt und erst zu vollkommener Eindringlichkeit der Bilderscheinung gebracht.

Aber auch malerisch vermittelt diese Abendlandschaft zwischen der in einseitigem Atelierlicht gemalten Szene unten und der in überirdischen Glanz getauchten oberen Hälfte. Im Unterschied von der unteren dramatischen Handlung, die so eindrucksvoll mit ihren Gegensätzen aus dem Quadrat heraus komponirt ist, ist die künstlerische Idee der Verklärung aus einer Kreis- und Kugelform gestaltet. Die schwebende Erscheinung des Heilands bildet das Zentrum einer Lichtkugel, deren Glanz die Wolken und die den kreisförmigen Gipfel des Tabor umstehenden Bäume mit überströmender Helligkeit verzehrt. Die Laubmassen, die dunkelgrün in den nächtlichen Himmel ragen, schimmern



Rafael, Verklärung Christi.
Tafelgemälde in der Pinakothek des Vatikans.
Nach Originalphotographie von Anderson.

weiter unten, vom Licht getroffen, in hellstem, gelblichem Grün. Rafael mag seine Beobachtungen in der Natur gemacht hahen, wenn es auf warmes Erdreich stark geregnet hat, alles dampft und nun plötzlich die Sonne hervorbricht, in deren Lichtschwall die einzelnen Formen versinken, um da und dort schimmernd aufzutauchen. In der „Madonna di Foligno" bemerkten wir das gleiche Problem, das sich nicht wesentlich von dem der französischen Freilichtmaler aus dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts unterscheidet.

Die eigentliche Verklärung ist ganz auf Weiss gestimmt, und die Gestalt Christi in weissem Gewand vor dieser Gloriole bedeutet malerisch noch einen Fortschritt über die Madonna von S. Sisto hinaus. Ein silberner Glanz ist es auch, der sich in die rötlichen Töne der römischen Abendlandschaft zur Rechten mischt. Zwischen den dunklen Abhang des Berges Tabor mit seinen alten Bäumen und einen entfernteren belaubten Hügel auf der andern Seite ist sie eingebettet. Im Schatten dunkler Bäume liegen einige Häuser eines Dorfes am Ufer eines hellen, blauen Flusses. Dahinter erhebt sich, in Wellenlinien des grünen Bodens allmählig ansteigend, eine von einer Stadt gekrönte breite Höhe. Über den Häusern vorn, dem Fluss, der Hügellehne spielt ein sanftes, silbernes Licht. In rötlichen Tönen wölbt sich darüber der Abendhimmel, streifenweis zu Silber und Blau abdunkelnd. Durch die Silhouetten der Laubmassen des Mittel- und Vordergrundes, die allenthalben in diese zarte Farbenstimmung einschneiden, wird die Transparenz der Luft noch gehoben. Einen eigenartigen, stimmungsvollen Reiz hat Rafael dieser Landschaft in dem Stadtthor oben auf dem Hügel gegeben, durch dessen weite Öffnung der letzte rote Strahl der untergegangenen Sonne fällt. Solch ein Motiv spricht zur Phantasie des Beschauers, es regt an und ergreift mit eigener Gewalt, wie uns wol ein Leuchtfeuer, wenn wir des Nachts zu weiter Reise den Hafen verlassen haben, Vieles von dem erzählt, was hinter uns geblieben; wir träumen weiter, Vergangenheit und Zukunft fliessen in einander und erfüllen uns mit schmerzlich holder Sehnsucht. Mit einer Landschaft wie dieser, in der alle Erinnerung an das Quattrocento mit seiner peinlichen Genauigkeit der Details und seiner graziösen Romantik ausgelöscht erscheint, und die im höchsten Sinne Naturwahrheit und Stil hat, wird Rafael der Wegweiser für die Poussins und Claude Lorrain und ihre heroische Landschaftskunst.

Als Rafael die „Transfiguration" malte, lag eine Künstlerlaufbahn

von zwei Jahrzehnten hinter ihm. Es war ein ununterbrochenes Emporsteigen gewesen. Nun konnte er sich aller Ausdrucksmittel wie mit spielender Leichtigkeit bedienen. Aber nicht im Virtuosentum fand er Freude und Befriedigung, sondern aus immer tieferen Schachten seiner Seele strömt die Begeisterung hervor, die in Visionen sich über das Diesseits hinausschwingt. Religiöse Vorstellungen vereinigen sich mit dem Schauen des Schönen, es ist ein Ringen an der Schwelle, die keines Menschen Fuss betreten wird. „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!“ Werke wie die „Sixtinische Madonna“ und die „Verklärung Christi“ gehen über die Grenzen der rein begrifflichen Verstandesthätigkeit völlig hinaus. Sie gehören der Sphäre des Ahnungsvollen an, ihr Wesen ist nicht mehr von dieser Welt. „Der Schöpfer der ‚Transfiguration‘ kommt uns vor wie ein Geist, durch den der Sturm der Welt hindurchgegangen ist, der von dem Kelch der Leidenschaften getrunken und mit allen Geistern der Wirklichkeit gerungen hat, aber der die seelige Vision seines Anfangs wiederzufinden beschlossen hat. Er findet sie wieder, aber von einer steilen, schwer zugänglichen Höhe aus, und der glühende Blick, den er zu ihr hinaufsendet, verrät, dass der Geist schon an seiner zerbrechlichen Hülle rüttelt.“[92]) Mitten in der Arbeit ergriff den Meister die Krankheit, die ihn in wenigen Tagen dahinraffte. Längst schon waren seine Gedanken seinem Leben vorangeflogen; es muss in den letzten Monaten seines Daseins eine wunderbare Weihe über ihm gelegen haben, die seine Umgebung als Melancholie deutete.[93]) Die Gestalten alle, die er da schuf, hatten sein Herzblut getrunken, auf dass sie ewig lebten. Das fühlten diejenigen, die den Meister im Tode noch einmal zu sehen wünschten. In seiner Werkstatt hatten die Freunde ihn aufgebahrt, die unvollendete „Verklärung Christi“ stand ihm zu Häupten. Und allen, die von dem toten Körper hinaufblickten zu dem lebendigen Werke, griff es ans Herz und sie brachen in Thränen aus.[94]) Es liegt eine tragische Schönheit in dem Schicksal, das den Grossen auf der Höhe seines Lebens abruft von seinem Werk, wenn er den Menschen das gegeben hat, in dem sein ganzes Wesen gesammelt und verklärt zum Ausdruck gekommen ist. Der Tod hat dann nichts Schmerzliches mehr. —

Blicken wir von den Kartons der Teppiche, von der „Madonna von Foligno“ und von der „Transfiguration“ zurück auf den Weg, den die Landschaftsmalerei durchmessen hat seit ihren bescheidenen aber vielversprechenden Anfängen bei Giotto, so erscheint Rafaels historische

Stellung vollkommen klar: Er ist der Höhe- und Endpunkt des ganzen vielverschlungenen Werdeganges. Im Hinblick hierauf schreibt Goethe von den Vorgängern Rafaels: „Diese haben auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefasst, sie haben die breiten Fundamente emsig, ja ängstlich gelegt und mit einander wetteifernd die Pyramide stufenweis in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen Vorteilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein andrer stehen kann."

Schon aus vielen der Werke, die unmittelbar unter seinen Augen und von seinem Namen gedeckt entstanden, klingt ein Ton, der uns fremd berührt. Das gilt von den Tafelgemälden Giulio Romanos und Francesco Pennis wie besonders von den üppigen Landschaften in den Loggien. Giovanni da Udine, ihr Meister, hatte eine ganz anders geartete künstlerische Vergangenheit, er wusste wenig von den Traditionen der florentinischen und umbrischen Kunst, als er mit erstaunlicher Schnelligkeit diese Naturschilderungen hinter die von der Rafaelschule gemalten Figuren zauberte.[95]) Der künstlerische Wert der Loggien beruht auf ihrem unvergleichlichen dekorativen Reiz, und diesen verdanken sie nicht zum wenigsten den Landschaften Giovannis, die, breit und flüchtig, in Farbenakkorden schwelgen, aber zu dem Inhalt der einzelnen Szenen in keinerlei Beziehung stehen. Und das gerade war der leitende Gedanke aller Mittelitaliener gewesen, wenn er auch zuweilen etwas zurückgedrängt worden war. Giovannis da Udine Stil — denn seine Dekorationslandschaften haben ihren ausgeprägten Stil — machte schnell Schule;[96]) diese malerische Üppigkeit, die auf das Auge so wohlthuend wirkt, die niemals versagt, war ganz dazu geschaffen, einer Zeit der Luxuskunst zu gefallen. Präzision der Form und ein wirklich tieferes Verständnis für Farbe und Licht in der Landschaft gehen verloren, und es bildet sich aus dieser gewohnheitsmässigen Verbindung von Figuren und Hintergrund nach allgemeinen, malerisch-dekorativen Tendenzen eine Manier heraus, die sich überall einbürgert ohne dabei reizlos zu werden: Die Landschaftsmalereien auf Majoliken der ersten Hälfte des Cinquecento beweisen es. Diese Willkür und Verständnislosigkeit in der Form, die bei den damals in Italien beliebt werdenden Landschaftsmalern des Nordens wie Herri met de Bles und Joachim Patenir womöglich noch grösser war, liess Michelangelo sein bekanntes absprechendes Urteil über alle Landschaftsmalerei fällen.[97])

Schon zu Rafaels Lebzeiten begann man die Welt farbiger zu sehen,

die Augen verlangten stärkere Kontraste, als er sie jemals gegeben haben würde, wenn er die kommenden Wandlungen der Kunst noch erlebt hätte. Rafael hat den nach seinem Tode in Mittelitalien allenthalben hereinbrechenden Verfall nicht angebahnt, vielleicht würde er ihn auch nicht haben aufhalten können. Seine Jugend hatte noch die Anschauungen der „guten alten Zeit" heilsam erfahren, mit ihrer Sehnsucht nach künstlerischer Vollkommenheit war er aufgewachsen. Aber der Höhepunkt jeder Entwicklung ist ohne Dauer; nur das Auf und Nieder lässt sich zeitlich begrenzen. Die Generation, die in Rafaels ersten Mannesjahren jung war, wusste schon nichts mehr von jener Sehnsucht und den unsäglichen Mühen, die es gekostet hatte, das Postament zusammenzutragen, auf dem sich die Kunst des grossen Urbinaten erhob; sie schaltete mit den neuen Ausdrucksmitteln mit der Unüberlegtheit der Erben. Aber das Köstlichste an Rafaels Kunst liess sich nicht übertragen, es war persönlichster Art: das Gefähl für Mass und Harmonie, jener einzige Sinn für das Grossartig-Dekorative, das für Rafael den Begriff der Schönheit bildete. Aus ihm heraus versuchten wir das Wesen seiner Landschaften zu verstehen. Wir erstaunen daher nicht, wenn wir finden, dass nach seinem Tode keine Landschaft in seiner Art mehr gemalt worden ist.

Sehr bald empfand man es, dass trotz aller Regsamkeit und Virtuosität die grosse Epoche der Kunst zu Ende sei. Schon Vasari spricht von Rafael mit einer leisen Wehmut, wie man wol seiner Kinderzeit gedenkt. Seine „gute Natur" sei das Wunderbarste an ihm gewesen und beseeligend habe sie sich allen mitgeteilt, die in seiner Nähe weilten.[98]) Und noch nach fast vier Jahrhunderten ist dies Gefühl ihm gegenüber das gleiche geblieben. „Wie ein vertrauter Freund erscheint er uns, der unsre Gedanken kennt, wie eine milde, freundliche Macht."[99]) In unsre Liebe zu den grossen Trecentisten und Quattrocentisten mischt sich immer wieder die Reflektion, zu Rafael aber fühlen wir uns von Herzen hingezogen.[100]) Mit der uralten Sehnsucht, die den Germanen über die Berge nach dem Süden zieht, werden wir Nordländer immer in Rafael das bewundern müssen, was unsrem schwerblütigeren Volk die Natur versagt hat, und was wir doch immer suchen werden: die Fähigkeit, tiefstem Fühlen und Denken die sinnfällig schönste Erscheinung zu geben, dem Inhalt die Form.

Anmerkungen zum sechsten Kapitel.

[1]) G. Rosini, Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa. 3. Edizione. Pisa 1829. S. 139.

[2]) Wingenroth, die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli, S. 45 f., 62 f. erkennt hierin den Einfluss Uccellos, eine Behauptung, die Venturi, L'Arte, IV, 24 ff. (Beato Angelico e Benozzo Gozzoli) mit Recht zurückweist.

[3]) H Ludwig, a. a. O. 7 f.

[4]) Wingenroth, a. a. O. 40.

[5]) Wingenroth, a. a. O. 43/44, 64.

[6]) Der Zyklus ist untergegangen, aber eine Erinnerung an ihn bewahrt die Sammlung des Municipio zu Viterbo in einigen kleinen Aquarellkopien des XVII. Jahrhunderts.

[7]) Die Beziehung zur Sacra Rappresentazione ist weniger im Einzelnen fühlbar als vielmehr im Verhältnis der bildenden Kunst zu zyklischen Gesammtvorstellungen. Man vergleiche z. B. das erste Relief von Ghibertis Paradiesesthür mit der bei D'Ancona, I, S. 228 f. angeführten Beschreibung einer im Jahre 1454 zu Florenz stattgefundenen Prozession, bei welcher 22 „edifizi" mitgeführt wurden. Für derartige Umzüge arbeiteten freilich die Humanisten ebensowol den Plan aus, wie für die grossen Zyklen der bildenden Kunst. Dem zeitlichen Nacheinander der Handlung im geistlichen Schauspiel entspricht in der bildenden Kunst die Perspektive, die die einzelnen Vorgänge in verschiedene Raumzonen verteilt. D'Ancona selbst macht I, S. 495 ff. auf die Ähnlichkeit des Aussehens einer Sacra Rappresentazione mit den Fresken Benozzos aufmerksam.

[8]) Vasari, II, 256, Anmerkung. — Brockhaus, Forschungen über florentiner Kunstwerke. S. 18, 47/8 nimmt an, dass Benozzo die Zeichnungen für die Guirlanden der Umrahmung angefertigt habe.

[9]) Bei Woltmann-Wörmann, a. a. O. II, 184 ist auf Benozzos Anlehnung an Ghibertis malerische Prinzipien merkwürdigerweise erst bei den pisaner Arbeiten hingewiesen.

[10]) Vasari, III, 48.

[11]) Über die Bedeutung von Benozzos Architekturphantasien siehe Burckhardt, Geschichte der Renaissance, S. 163, 212, 234, 240, 253.

[12]) Crowe und Cavalcaselle, Italienische Ausgabe, VIII, S. 109 machen auf diese Verwandtschaft aufmerksam. — Jedenfalls gebührt Benozzo die Priorität, denn am 29. März 1481 waren seine ersten 22 Fresken in Pisa fertig. Vergl. J. B. Supino, Il Camposanto di Pisa. S. 194/5.

[13]) Wingenroth, a. a. O. S. 46; hier weist er auch die Überschätzung der Landschaften Benozzos zurück, wie sie Lermolieff, die Galerie zu Berlin, S. 172 äussert.

[14]) Baldinucci, a. a. O. IV, S. 7 nimmt ein Schulverhältnis Rossellis zu Baldovinetti an, womit wol zu viel gesagt ist. — Vergl. Vasari, III, 183, Anmerkung. Cicerone, 8. Aufl. S. 653. Über die Beziehungen zu Benozzo Gozzoli siehe ausserdem Crowe und Cavalcaselle, Deutsche Ausgabe III, S. 287 f. Ital. Ausg. VIII, S. 145, 157. — Ulmann, Piero di Cosimo, Jahrb. d. kgl. Pr. Kunsts. 1896, S. 43, Anm. 1.

[15]) Wörmann, Kirchenlandschaften, Rep. f. Kw. XIII, S. 346.

[16]) Vasari, IV, 132 ff.

[17]) Ulmann a. a. O. S. 124/5 hat zuerst Pieros Landschaften gewürdigt.

[18]) Ernst Steinmann. Die Sixtinische Kapelle. München 1901. I, S. 396, 427 f.

[19]) Fritz Knapp, Piero di Cosimo. Halle 1899. S. 81 f. — J. Meyer, Jahrb. d. kgl. Pr. Ks. XI, 34 nimmt die umgekehrte Reihenfolge der Entstehung an.

[20]) Chantilly. Musée Condé. Notice des peintures par F. A. Gruyer. Paris 1899. No. 13: Antonio Pollajuolo soll dies Bild unter Polizians Einfluss gemalt haben. In Wahrheit hat es weder mit dem Einen noch mit dem Andern etwas zu thun. — Crowe und Cavalcaselle, Deutsche Ausg. III, 177/8 schreiben es der Jugendperiode Botticellis zu. — Knapp, a. a. O. S. 32.

[21]) Ulmann, a. a. O. S. 136. — Brockhaus, a. a. O. S. 131 ff. bleibt bei der Annahme, dass es ein freilich stark idealisirtes Porträt Simonettas sei.

[22]) Pieros Beziehung zu den Niederländern: Cicerone, 8. Aufl. S. 658. — Knapp, a. a. O. S. 3 nennt die Übermittlung der technischen und malerischen Errungenschaften der Niederländer an die Florentiner geradezu Pieros Hauptverdienst.

[23]) Knapp, a. a. O. S. 69/70.

[24]) Ulmann, a. a. O. S. 133. — Burckhardt, Beiträge, S. 46.

[25]) Vasari, IV, S. 138.

[26]) Vasari, IV, 140, Anm. — Ulmann, a. a. O. S. 50 nennt das Bild fälschlich ein Jugendwerk.

[27]) Schaeffer, Jahrb. d. Ah. Kaiserhauses, XII, S. 234/5 erinnert an eine der esquilinischen Odyssee-Landschaften.

[28]) Es sei hier nochmahs auf den Aufsatz W. Bodes im Jahrb. d. kgl. Pr. Ks. 1887, S. 217 ff. hingewiesen.

[29]) „Tutto s'attribuiva alla simplicità di quel frate". Aus der Cronaca di Simone Filipepi, Villari-Casanova, Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola etc. Firenze 1898. S. 474/5.

[30]) Woltmann-Wörmann, a. a. O. II, S. 602: „Ihm fehlte die dramatische Ader".

[31]) Dies Werk gilt vielfach als Arbeit Albertinellis, s. Berenson, Florentine Painters, S. 96. Desgl. Cicerone, 8. Aufl. S. 764, während es in der 6. Aufl. S. 667 ausdrücklich hiess: „irrtümlich dem Albertinelli zugeschrieben".

[32]) Vasari, IV, 183. — Über Bartolommeos Vorliebe für architektonische Um-

rahmungen vergl. ausser Vasari noch P. Vincenzo Marchese, Memorie dei più insigni Pittori Scultori e Architetti Domenicani. 2. Ediz. Firenze 1854. II, 102.

[33]) Vasari, IV, 185: „volse mostrare, che, oltre al disegno, sapeva dar forza, e far venire con lo scuro delle ombre innanzi le figure". — Cicerone, 8. Aufl. S. 761: „Er zuerst hat das hohe Gefühl vollständig zu empfinden und wieder zu erwecken vermocht, das aus dem Zusammenklang grossartiger Charaktere, reiner imposanter Gewandungen und einer nicht blos symmetrischen, sondern architektonisch aufgebauten Gruppirung entsteht". — Das Beste, was über Bartolommeos Kunst geschrieben worden ist, findet sich bei Wölfflin, a. a. O.

[34]) Rumohr, a. a. O. III, S. 71 f. glaubte, dass diesem Werk ein Entwurf Rafaels zu Grunde liege, denn sei auch dieser von Bartolommeo, so müsse er beide Künstler gleich hoch schätzen.

[35]) P. Vincenzo Marchese, a. a. O. II, S. 56. — Wölfflin, a. a. O. S. 139.

[36]) Wölfflin, a. a. O. S. 140: „die Stimmung vertrüge nicht die geöffnete, zerstreuende Landschaft. Er verlangt die Begleitung einer schweren, ernsten Architektur".

[37]) Marchese, a. a. O. II, S. 87 erwähnt ein „Noli me tangere", das Bartolommeo, laut Klosterchronik, für S. M. della Quercia bei Viterbo gemalt hat. Da das Werk seiner Spätzeit angehört, ist sein Verlust um so bedauerlicher, denn gerade für unsre Untersuchung würde es von höchstem Wert sein. — Ein andres von Marchese, a. a. O. II, S. 103, Anm. erwähntes Werk, ein Traumbild Savonarolas darstellend, scheint mir wegen der sehr detailirten Landschaft nichts mit Bartolommeo zu thun zu haben.

[38]) Vergl. Francesco d'Hollandas Äusserung bei A. Raczynski, Les arts en Portugal. Paris 1846. S. 54: „Raphaël d'Urbin est le troisième; il eut une élegance et une grâce infinie". Die erste Stelle gebühre Michelangelo, die zweite Lionardo.

[39]) A. Schmarsow, Giovanni Santi der Vater Raphaels. Berlin 1887. — Vergl. auch C. von Lützow, Raffaels Bildungs- und Entwicklungsgang. Separatabdruck aus den Graphischen Künsten. Wien 1890.

[40]) Federigo di Montefeltro Duca di Urbino. Cronaca di Giovanni Santi. Herausgegeben von Dr. Heinrich Holtzinger. Stuttgart 1893.

[41]) J. D. Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Leipzig 1839—1858. I, 61 misst der Landschaft auf der „Erschaffung Adams" eine gar zu tiefe Bedeutung bei.

[42]) Ich weiss nicht, weshalb Lützow, a. a. O. S. 40 diese Landschaft peruginesk nennt.

[43]) Vasari, IV, 317.

[44]) Rumohr, a. a. O. III, S. 61/2 hält das Bild für ganz von Fra Bartolommeo beeinflusst, besonders in der Färbung. Ich kenne das Original nicht, bezweifle aber trotzdem die Richtigkeit dieser Behauptung.

[45]) Für diese Jahre der Entwicklung Rafaels ist die Frage nach dem sog. Venezianischen Skizzenbuch wichtig. Unser Gebiet berührt sie — ich darf wol sagen glücklicherweise — so gut wie gar nicht. Ich verweise auf die wichtigsten litterarischen Äusserungen hierzu: Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, S. 176 ff. — Schmarsow, Raphaels Skizzenbuch in Venedig. Aus dem 48. Bande der Preuss. Jahrb. abgedruckt in der Festschrift u. s. w. S. 95 ff. — R. Kahl, Das venezianische Skizzen-

buch. Leipzig 1882. — Kurt Moriz-Eichborn, Zur Frage nach dem Meister des venezianischen Skizzenbuchs. Rep. f. Kw. XXII, 171 ff. — A. Amersdorffer, Kritische Studien über das Venezianische Skizzenbuch. Berlin 1901. — Vergl. ausser dem, was Springer, Koopmann u. a. geschrieben haben die neuste Hypothese bei E. Steinmann, Antonio da Viterbo. München 1901. S. 56, 58/9. — Bereits Kahl, a. a. O. S. 106 hatte die im Skizzenbuch vorhandenen Landschaftsstudien versuchsweise dem XVII—XVIII Jdt. zugewiesen. Amersdorffer, a. a. O. S. 30 hat sie daraufhin nochmals untersucht und festgestellt, dass es Nachzeichnungen sind, die von viel späterer Hand nach vorhandenen Silberstifteindrücken ausgeführt worden sind. Damit verlieren sie für uns das letzte Interesse.

[46]) Es ist Morellis bleibendes Verdienst, Timoteo Vitis Bedeutung für Rafael in hellstes Licht gesetzt zu haben. Vergl. Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, S. 210 ff. S. 326 bestreitet er, das Vitis Einfluss erst 1504 bei Rafaels Aufenthalt in Urbino wichtig geworden sei, da Rafael damals bereits ein viel zu selbständiger Künstler gewesen sei. Trotzdem giebt er ein Wiederaufleben alter urbinatischer Schulerinnerungen Rafaels für diese Zeit zu. Lermolieffs Behauptung, dass Viti der erste Lehrer unsres Meisters gewesen sei, ist vielfach angenommen worden, z. B. von A. Springer, Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig 1895. I, S. 56.

[47]) In diese Zeit gehört die berliner „Madonna Terranuova". Die Landschaft ist auffallend schwach und bleibt hinter florentiner Durchschnittsleistungen, wie denen eines Lorenzo di Credi, zurück. H. Grimm, Das Leben Raphaels. 3. Aufl. Berlin 1896. S. 133/4 schreibt sie sogar irrtümlich dem Perugino zu. — Vergl. auch A. Amersdorffer, a. a. O. S. 65/6. — Übrigens ist das Landschaftsmotiv zur Rechten so alt wie die Kunst Firenzo di Lorenzos.

[48]) Rumohr, a. a. O. III, 62/3 tadelt das. Mit Unrecht!

[49]) Die sog. „Maddalena Doni" Rafaels im Palazzo Pitti ist nicht von Rafael. Ganz abgesehen von den unwiderleglichen historischen Schwierigkeiten, die R. Davidsohn im Rep. f. Kw. XXIII, 211 ff. u. 451/2 aufgedeckt hat, thut man Rafael Unrecht, ihm ein so langweiliges Bildnis zuzutrauen. Die Landschaft allein ist ein Gegenbeweis gegen Rafaels Autorschaft. Bei ihm wäre sie nicht vor 1506/7, etwa in der Zeit der „Madonna del Cardellino" möglich, ein Termin, der mit der übrigen Ausführung des Bildes nicht in die Chronologie der Arbeiten Rafaels passt. Dass die Dargestellte wirklich Maddalena Doni ist, bestreite ich nicht, ebensowenig, dass Vasari (IV, 325) das Werk gesehen und für ein rafaelisches gehalten hat. Es gab ja im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts so viele tüchtige Maler in Florenz, deren Werke noch nicht geordnet sind, die zehn Jahre nach dem von Rafael ausgeführten Bildnis Agnolos den Auftrag, die Gattin als Pendant nachträglich hinzuzufügen, mit so viel Geschick ausführen konnten, wie es das Porträt zeigt. Von der feinen Komposition, die Rafael ihm mit dem „Agnolo" gewissermassen fertig an die Hand gegeben, hat freilich der spätere Künstler, etwa Ridolfo Ghirlandajo, nichts verstanden und nur eben ein „Pendant" gemalt.

[50]) Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, S. 251, Anm. 3 erkennt in der Landschaft den Einfluss Vitis.

[51]) Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, S. 234 datirt das Werk etwa 1495 bis 1503, aber gegen das Ende dieser Periode.

52) Schmarsow, Festschrift, S. 115/6 findet das Bild so bezeichnend für Rafael wie das „Sposalizio". — Auch W. Koopmann, Raffael-Studien. 2. Ausgabe. Marburg 1895. S. 22 f. weist es Rafael zu und zwar im Zusammenhang mit den nachher von mir besprochenen kleinen Werken. — W. v. Seidlitz, Raphaels Jugendwerke. München 1891. S. 34 erkennt unbegreiflicherweise gerade an der Landschaft Perugino als Schöpfer des Bildes.

53) Passavant, a. a. O. I, 69 sucht auch hier wieder eine symbolische Bedeutung. Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, S. 222 weist auf die Beziehung der Landschaft zu Viti. — Schmarsow, Festschrift, S. 116 nennt das Bild einen Kompromiss zwischen der Kunst Bologna-Urbinos und Perugias. In seinem Giovanni Santi legt Schmarsow dar, wie der Gedankengehalt dieses Werks von der Erziehung des Vaters zeugt. — Desgl. Lützow, a. a. O. S. 24.

54) Schmarsow, Jahrb. d. kgl. Pr. Ks. II, 254 ff. meint, dass das petersburger Exemplar unmittelbar nach Rafaels Ankunft in Florenz unter dem Eindruck von Donatellos Georgs-Predella an Orsanmichele entstanden sei. — Springer, a. a. O. I, 116 datirt die Bilder Ende 1504, Anfang 1505. — A. Gruyer, Gazette des Beaux-Arts, 1889, S. 383—402 versetzt sie in das Jahr 1506.

55) Passavant, a. a. O. I, 79/80 identifizirt sie.

56) Der Katalog des Musée Condé widerspricht sich selbst in der Datirung. S. 57 heisst es, das Bild sei in der florentiner Zeit entstanden, und weiterhin, Rafael habe es in seinem 20. Jahre gemalt, also 1503. — Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, S. 239 giebt 1499 als Entstehungszeit an, wird aber S. 284 darin schwankend und verlegt es nach 1503. — Amersdorffer, a. a. O. S. 52 sagt sehr richtig, dass die feine malerische Behandlung auf spätere Entstehung deutet. Nur sollte A. das Bild nicht aus dem Zusammenhang mit dem „Traum des Ritters" u. s. f. lösen, wie er es S. 62 zu thun scheint. — Die malerische Ausführung mag für Springer, a. a. O. I, 122/3 mit ein Grund gewesen sein, das Werk in die Umgebung Francesco Francias zu weisen.

57) Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, S. 362, Anm. 1.

58) Schmarsow, Festschrift, S. 117.

59) In diese Reihe kleiner Bilder gehörte wol auch das von Vasari, IV, 322/3 erwähnte: „Fece al medesimo (Guidobaldo von Urbino) un quadretto d'un Cristo che ôra nell' orto, e lontani alquanto i tre Apostoli che dormano; la qual pittura è tanto finita, che un minio non può essere nè migliore nè altrimenti." Gerade für unser Thema ist der Verlust des Werks zu bedauern.

60) Rumohr, a. a. O. III, 64/5 datirt sie wegen der Landschaft vor der „Madonna del Cardellino".

61) Rumohr, a. a. O. III, 70.

62) Das ist es auch, was Böcklin vor Allem an Rafael bewunderte. Vergl. die Aufzeichnungen Schicks an mehreren Stellen.

63) Lützow, a. a. O. S. 57/8 weist auch die Annahme, dass Rafael nach dem Programm eines Gelehrten gearbeitet habe, ab. — Desgl. Fr. Wickhoff, Jahrb. d. kgl. Pr. Ks. XIV, 49 ff.

64) Rumohr, a. a. O. III, 81 ff. legt in wundervoller Weise dar, wie hier Rafaels Streben nach Linienkomposition gipfelt, und wie von nun an malerische Prinzipien in seine Kunst eindringen. — W. Koopmann, Raffaels Handzeichnungen. Marburg 1897.

S. 315/6 drückt dasselbe etwas kühn aus: „In diesem Werke liegt der Höhepunkt von Raffaels künstlerischer Thätigkeit, mit diesem Werke war die künstlerische Sendung Raffaels erfüllt." — Wölfflin, a. a. O. S. 85 sagt von den Fresken der Stanza della Segnatura: „Es sind dekorative Arbeiten grössten Stils, ... wo der Hauptaccent nicht auf dem einzelnen Kopf, nicht auf dem psychologischen Zusammenhang liegt, sondern in der Disposition der Figuren innerhalb der Fläche und in dem Verhältnis ihres räumlichen Nebeneinander."

[65]) Dieser Zeit ungefähr dürften die zwei *Handzeichnungen in der Albertina zu Wien angehören, die eine (Braun 198) ein Gehöft darstellend, unten ein korinthisches Kapitell, die andre (Braun 199) eine Kirche mit Häusern auf einer Höhe. Die dritte Landschaft daselbst, ein in Felsen eingebautes Kloster, rührt keinesfalls von Rafael her. — Passavant, a. a. O. II, 524 weist diese Zeichnungen in Rafaels Jugendzeit. — Koopmann, Raffael-Studien S. 61 hält nur die dritte Landschaft für rafaelisch und aus der florentiner Zeit stammend. Später, Raffaels Handzeichnungen S. 478, weist er sie mit mehr Wahrscheinlichkeit dem Domenico Campagnola zu. — O. Fischl, Raphaels Zeichnungen. Strassburg 1898. S. 231 nennt die beiden ersten Landschaften Fra Bartolommeo, die dritte Andrea del Sarto. Die eine Attribution erscheint mir so unbegründet wie die andre.

[66]) Wölfflin, a. a. O. S. 95: „Geht man der Disposition der Bäume im Bild nach, so wird man sehen, wie sehr auf ihre Funktion gerechnet ist. Sie bringen eine Diagonalbewegung in die Komposition und lösen die Starrheit der symmetrischen Ordnung." — Vasari IV, 334 übertreibt die Bedeutung des Lorbeers als Stimmungsfaktor: „fece intorno a quel monte una selva ombrosissima di lauri, ne' quali si conosce per la loro verdezza quasi il tremolare delle foglie per l'aure dolcissime."

[67]) Hier offenbart sich Giovanni Francesco Pennis Charakter als Landschaftsmaler, den Vasari, IV, 644 schildert. — H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Ah. Kaiserhauses. Wien 1895. XVI, 253 ff. S. 260/1 der Versuch, Pennis Landschaften von denen Rafaels zu unterscheiden.

[68]) Wölfflin, a. a. O. S. 108.

[69]) H. Hettner, Italienische Studien, S. 190 bis 246: Raffael und die kirchlichen Bewegungen unter Julius II und Leo X.

[70]) Richard Förster, Farnesina-Studien. Rostock 1880. S. 19.

[71]) Julius Meyer, Jahrb. d. kgl. Pr. Ks. VII, 58 ff. — Wölfflin, a. a. O. S. 124, Anm. 1 setzt das Bild, wenig überzeugend, zwischen den „Violinspieler" (1518) der weiland Galerie Sciarra und das „Martyrium der heiligen Agathe" (1520) im Pitti-Palast.

[72]) R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. S. 90—149: Raphael und der Gegensatz der Style. S. 148: „Ob sich seine letzte Wandlung nicht anders gestaltet hätte, wenn damals der Ahne Böcklins, Giorgione, noch am Leben gewesen und statt des so bald buonarrotisirten Sebastiano del Piombo aus Venedig nach Rom gekommen wäre?" — Übrigens wird Rafael seit dieser Zeit wol seine Farben aus Venedig bezogen haben, wie wir das zufälligerweise aus dem Jahre 1518 wissen. Vergl. G. Campori, Notizie inedite di Raffaello da Urbino etc. Modena 1863. S. 12.

[73]) Sammlung Arlington. Das Bild befand sich auf der londoner Ausstellung 1894.

[74]) Giovanni Pietro Bellori, Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino etc. Roma 1695. S. 32.

75) Auf Paolo Giovio hat das Werk grossen Eindruck gemacht, er erwähnt es eigens, nennt es aber fälschlich die „Auferstehung Christi". S. Leben Rafaels abgedruckt u. a. bei Passavant a. a. O. I, 553/4.

76) Vasari, V, 409.

77) Lodovico Dolce, Aretino oder Dialog über Malerei. Herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg. Wien 1871. Q. f. Kg. II, S. 42. — Vasari, IV, 354.

78) Artur Weese, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmuck der Villa Farnesina. Leipzig 1894. S. 56 ff. — R. Förster, a. a. O. S. 98/9.

79) Bartsch, XIV, Nr. 417. — Die Zeichnungen in den Uffizien freilich sind nicht von Rafaels Hand. — Fischl, a. a. O. S. 195.

80) B. XIV, 352.

81) B. XIV, 418, 17. 315.

82) Dollmayr, a. a. O. S. 356.

83) Hierher gehört auch die fälschlich Rafael genannte wundervolle Zeichnung im Louvre mit der „Constantinschlacht". Die Campagna mit den z. T. noch beschneiten Sabiner Bergen im Hintergrund bildet den Schauplatz. Der Sturm, der die Fahnen den Angreifern voraus flattern lässt, jagt dicke Wolkenmassen über das geschlagene Heer, während über den Siegern der Himmel licht wird. In der Wucht der Darstellung und der malerischen Behandlung übertrifft diese Zeichnung das vatikanische Fresko. — Dollmayr, a. a. O. S. 348. — Koopmann, Raffaels Handzeichnungen, S. 307. — Fischl, a. a. O. S. 88/9. — Übrigens sei hier hingewiesen auf die Stelle bei Lomazzo, Trattato della pittura, S. 474: „. . . . fù Raffaello, massime nell' esprimere la tenebrosa notte, il chiaro giorno e la vaga aurora." — Betreffs der Landschaft auf dem Attila-Fresko s. Dollmayr, a. a. O. S. 246. — Über den angeblich ersten Entwurf hierzu: Fischl, a. a. O. S. 76. Koopmann, Raffaels Handzeichnungen, S. 450 ff.

84) Die kreisrunde Glorie geht auf Melozzo da Forlì zurück. Schmarsow, Melozzo da Forlì, S. 156, 161/2, 232, 324. — Die Herausgeber des Vasari, IV, 342, Anm. 1 sprechen von einer feurigen Bombe über der Landschaft und ziehen daraus Schlüsse auf die Entstehung des Bildes. Diese Bombe, oder nach andren Schriftstellern ein Komet, ist mir nicht aufgefallen, Photographien lassen auch nichts dergleichen erkennen.

85) Die Landschaft der „Madonna von Foligno" ist neuerdings mit Ausnahme von Woltmann-Wörmann, a. a. O. II, 650, Springer, a. a. O. I, 293 und von Dollmayr, a. a. O. Rafael abgesprochen worden. Vielfach wollte man ferraresische Arbeit darin erkennen. Cicerone 8. Aufl. S. 787: Battista del Dosso. Wölfflin, a. a. O. S. 127, Anm.: Dosso Dossi Koopmann, Raffaels Handzeichnungen, S. 492/3 widerspricht solcher Zuschreibung. — Die schönste mir bekannte Landschaft Dosso Dossis findet sich auf der „Circe" in der Galerie Borghese. Sein Ideal ist eine überreiche Fülle, die vorn schon in den Gräsern und Blumen, die wie geschliffene Edelsteine blitzen, beginnt. Zu der romantischen Märchenpracht seiner Naturschilderung gesellen sich phantastische Bauten. Feurige Schönheit, berauschende Farbenfreudigkeit, überhaupt eine bis zu Rubens und Goya einzige dämonische Überschwänglichkeit der Landschaftsmalerei zeichnet Dossi aus. Man thut ihm Unrecht, wenn man ihm den in seiner Art wundervollen Hintergrund des rafaelischen Bildes zuweist.

[86]) Gaye, Carteggio I, 350: „ogni minima cosa vole tucto l'homo."

[87]) Ernst Förster, Raphael. Leipzig 1867/8. II, 156 sagt sehr ungenau: „aus den Wolken senkt ein Regenbogen sich nieder zu dem Ufer des Sees, ein Zeichen des Nahens der Gottheit."

[88]) Ad. Hildebrand, a. a. O. S. 36.

[89]) Die Autorschaft Rafaels ist mehrfach angezweifelt worden. Rumohr, a. a. O. III, 119 nennt das Bild die Kopie eines bologneser Meisters aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts. Auch Dollmayr, a. a. O. S. 282 weist es aus der Nähe Rafaels. Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, S. 200, Anm. 1, und Die Galerie Borghese und Doria Panfili, S. 71, sowie Cicerone, 8. Aufl. S. 788 sagen, es sei von Giulio Romano nach einem Karton Rafaels ausgeführt. — Grimm, a. a. O. S. 194/5 macht Rafael zum Vorwurf, dass er kein Rembrandt ist.

[90]) Dollmayr, a. a. O. S. 344 giebt das Bild Fr. Penni.

[91]) R. Vischer, a. a. O. S. 115. Hettner, a. a. O.

[92]) Carl Justi, Die Verklärung Christi. Leipzig 1870. S. 36.

[93]) Campori, a. a. O. S. 28. In einem Brief des ferraresischen Gesandten am päpstlichen Hofe Pauluzzi an Alfons I. vom 17. Dezember 1519 heisst es u. a.: „li uomini di questa excellentia sentono tutti del melancolico."

[94]) Vasari, IV, 383.

[95]) Dollmayr a. a. O. S. 284 ff.

[96]) Vasari, VI, 551. Über die Bedeutung Polidoro da Caravaggios als Landschaftsmaler, V, 147.

[97]) Raczynski, a. a. O. S. 14.

[98]) Vasari, IV, 384.

[99]) H. Grimm, Das Leben Michelangelos. 7. Aufl. Berlin 1894. I, 417.

[100]) Vischer, a. a. O. S. 92/3.

Schluss.

Bei der Betrachtung der Landschaftsdarstellungen Rafaels eilten unsre Blicke immer wieder zu Masaccio und Giotto zurück, und der historische Entwicklungsgang, den wir im Verlauf dieser Untersuchungen verfolgt haben, scheint zuletzt an seinen Anfang zurückzukehren, das Ganze fügt sich gleichsam zum Ring. Eine gemeinsame künstlerische Idee liegt diesem Werden, Wachsen und Blühen zu Grunde, ein nationales Element ist der vollsaftige Boden, in welchem die triebkräftige Pflanze der mittelitalienischen Kunst wurzelt. Jede Kunst — und zumal eine so aus der Seele dringende wie die Landschaftsmalerei — ist ein Bekenntnis der Persönlichkeit ihres Meisters aber zugleich auch seines Volksstammes. Verpflanzt in fremdes Land, verliert sie die Heimatsprache nicht, mag auch ein neuer Ton daneben mitklingen. Der Charakter der italienischen Kunst ist bedingt durch den Sinn für formale Schönheit, der jedem Italiener in Fleisch und Blut steckt und sich unbewusst selbst in den Dingen des täglichen Lebens äussert. Was dem Ausländer oft als Pose erscheint und ihn doch durch die Prägnanz des Ausdrucks überrascht und fesselt, lebt sich in der Kunst aus als Harmonie, Rhythmus und Sinnfälligkeit, überhaupt als unfehlbares Gefühl für das Dekorative. Diese Kraft des formalen Elementes geht durch die Kunst von Giotto bis Rafael. Freilich liegt hier die Gefahr der Verallgemeinerung und Oberflächlichkeit näher als sonst. Aber solange sich Inhalt und Form entsprachen, entstanden Werke, aus denen der klare Glanz der Unsterblichkeit leuchtet.

Der Sinn für das Dekorative, für Monumentalität der Erscheinung, der in Form und Linien und in der Besonnenheit der Raumanschauung zum Ausdruck kommt, ist die leitende Idee, die durch die mittelitalienische

Kunst der Renaissance geht und die Begabung dieses Volkes mit den spezifischen Voraussetzungen der bildenden Kunst offenbart. Er bedingt und erklärt auch das Wesen ihrer Landschaftsmalerei. Alle ihre Höhenpunkte, die Werke Giottos, Masaccios, Rafaels, bekunden diese Begabung für das Dekorative, indem der darzustellende Gegenstand, der ganz in die Erscheinung aufgegangen ist, in Raumdisposition und Linienführung der Umgebung ein verständnisvolles Wiederspiel, ja oft mit sanfter aber eindringlicher Gewalt eine Steigerung erfährt. Giottos „Beweinung Christi", Masaccios „Zollgroschen", Rafaels „Wunderbarer Fischzug" sind einander wesensverwandt. Es ist eine Verwandtschaft, die durch entfernte Landstriche und die Jahrhunderte hindurch die Stammesgemeinschaft eines ganzen Volkes bekundet und den Grundzug seines Wesens und seiner Begabung. Was Giotto, Masaccio und Rafael von einander trennt, ist die fortschreitende Verfeinerung und Schärfung der Gesichtsorgane, eine Kultur der Sinne, eine Vertiefung des seelischen Empfindungsvermögens. Die ungebrochenen Grundfarben Giottos werden, um es bildlich auszudrücken, in feinere Zwischentöne nüanzirt, man erobert sich allmählig die ganze schillernde Pracht der Farbenskala und aller ihrer Übergänge. Im Grunde ihres Wesens sind die grossen mittelitalienischen Meister Kinder derselben Mutter, aber ihr Naturgefühl und ihr Ausdrucksbedürfnis ist ein andres.

In dem Stück Kunstgeschichte, das wir überblickt haben, sehen wir, wie der künstlerische Genius dieses Volks allmählig zur Klarheit des Bewusstseins erwacht, wie er lernt, die Welt der Erscheinungen zu begreifen, wie er die andern lehrt verständnisvoll zu sehen. Und um den ernsten Bau der Problematiker und Naturalisten rankt sich die Wunderblume der Poesie und Romantik, und mit sieghafter Sicherheit, als sei sie das Spiel einer glücklichen Stunde, krönt die Kunst Rafaels das ganze gigantische Werk der Jahrhunderte.

Wie in den Gestalten der bildlichen Darstellungen die Typen des Volks erfasst und verewigt sind, in Donatellos Heiligen Lorenzo und Georg der geschmeidige florentinische Knabe und Jüngling mit der Noblesse seiner Haltung und der Keckheit und dem Trotz im Gesicht, in Botticellis jungen Mädchen und Frauen die elegische Grazie der vornehmen Florentinerin jener Tage, in Piero della Francescas kernhaften Männern die Herbheit der Nordumbrer, in Rafaels späten Madonnen aber das Ideal wundervollster römischer Weiblichkeit, verklärt vom Zauber jugendlicher Mutterschaft; so hat auch die Landschaft Toskanas und

Umbriens in den Gemälden der Renaissance-Meister ihre typische Darstellung gefunden.

Jede Landschaft hat, unabhängig von Regen oder Sonnenschein, ihren eigenen Charakter, eine bestimmte Stunde oder Jahreszeit, in der sie uns ihr Wesen am tiefsten zu offenbaren scheint. Zu Venedig passt die Windstille, das Lautlose, die feuchte Luft, die den Farben weichen Seidenglanz verleiht; während zur Nordsee Bewegung gehört und das rege Spiel der Wolken. Die norddeutsche Tiefebene zeigt ihren geheimnisvollen, edlen Reiz am schönsten, wenn über die weiten Flächen grosse, stille Wolkengebilde dahinziehen, zögernd nur ihre Gestalt ändernd und ruhevoll und feierlich wie die grossen weissen Segel, die langsam über den stahlblauen Glanz der Flüsse und Seeen gleiten. Zur Hochwelt der Alpen dagegen gehört schneidender Wind und krystallklare Luft um die scharfen Felsengrate, wie Segantini sie gemalt hat. Und so hat auch Mittelitalien seine bestimmte typische Erscheinung, wie es in der Erinnerung dessen auftaucht, der es in allen Wechseln der Jahreszeit gesehen hat: Wolkenlos und klar der Himmel, still das weite braungraue Land, nur Linien, lange, feierliche Linien, die den Blick immer weiter und in die Ferne führen und doch den Geist nicht verträumen lassen, sondern ihn noch am weiten Horizont durch einen feingeschwungenen Bergkontur beschäftigen. Wald- und schattenlos liegt das Land da, weisse Ortschaften hier, dunkle Cypressen dort bringen zum Bewusstsein, wie weit doch das Gebiet sich dehnt, das der Blick umfasst. Anspruchslos ist die Erscheinung und dabei von majestätischer Grösse. Noch fehlen hier der südlichen Landschaft die markanten unvergesslichen Bergformen, die Neapel, Palermo oder Athen dem Gedächtnis für immer einprägen, etwas Zurückhaltendes, man möchte fast sagen Quattrocentistisches, zeichnet die Gegenden Toskanas und seiner Nachbargebiete im Osten und Süden aus. So haben die Maler das Land erfasst, so war es ihnen vertraut und fügsam ihren künstlerischen Absichten. Als Form und Linie haben sie den architektonischen Charakter dieser Landschaften verwertet und ihren grossen Kompositionen eingeordnet mit der produktiven Kraft des Sinns für das Dekorative, der die Kunst des ganzen Volkes charakterisirt.

Es ist klar, dass eine Kunst, deren Augenmerk vor Allem auf das Formale gerichtet ist, nicht zum Ausdruck der Mächte des Herzens, des Naturgefühls und der Stimmung, werden kann. Dem Inhalt hat von jeher mehr die Kunst des Nordens gegolten. Erst hier, wo zwischen

Schatten und Wolken der Sonnenschein wie ein Geschenk des Himmels wirkt, wo unter Entbehrung und Mühsal die Liebe zur Natur tief in die Herzen der Menschen ihre Wurzeln senkt, wo überschwänglicher Jubel der seltenen Stunde der Schönheit dankt und Erinnerung ihre träumerischen Schleier darüber breitet, erst hier konnten die Landschaftsmalerei und das Naturgefühl sich vollenden. Gemälde wie sie das XVII. und XIX. Jahrhundert im Norden entstehen sah, wären in den glanz- und glückgesegneten südlichen Landen unmöglich gewesen, eine Tiefe und mitlebende Innigkeit des Naturgefühls aber, wie sie die Grundstimmung vieler Dichtungen Goethes oder der Werke Richard Wagners ist, gehört zu den untrüglichen Merkmalen, an denen man das Seelenleben nicht nur des Einzelnen erkennt, sondern eines ganzen Volksstammes. Wem es vergönnt gewesen ist, aus solchen höchsten Kunstwerken Belehrungen zu schöpfen, der wird mit Freude und Dankbarkeit nach den verwandten Zügen bei dem Volke forschen, das seinem eigenen Stamme bluts- und geistesfremd ist, und in dessen sonnigen Garten der Schönheit es ihn doch immer wieder mit der Sehnsucht zieht, die in geheimnisvoller Sympathie die Gegensätze einigt.

LOUIS DE SAINT-AUBIN

TRENTE-NEUF PORTRAITS

1808—1815

Reproductions phototypiques avec notices biographiques

par le

GRAND-DUC NICOLAS MIKHAILOVITCH

4. Saint-Pétersbourg 1902. Edition ordinaire. En portefeuille. **12 Mark 50 Pf.**

Edition de luxe. Sur papier japonais, les portraits mis sur carton **62 Mark.**

Liste des portraits: Alexandre I, Empereur. Elisabethe, Impératrice. Constantin Pavlovitch, Césarévitch. Prince Alexandre de Wurtemberg. Prince Eugène de Wurtemberg. Prince de Hesse-Philippsthal. Prince George d'Oldenbourg. Prince héréditaire d'Oldenbourg. Prince d'Orange. Prince Guillaume de Prusse. Comte Armfelt. Baggowoutt. Prince Bagration. Prince Barclay de Tolly. Comte Bennigsen. Prince Wassiltchikoff. Prince Wittgenstein. Prince Woronzoff. Prince Galitzine. Prince Gortchakoff. Comte Diebitsch. D'Auvray. Comte Konovnitzyn. Koulneff. Prince Koutouzoff. Comte Lambert. Comte Orloff. Denisoff. Pissareff. Comte Platoff. Baron Rosen. Comte Rostopchine. Seslavyn. Comte Stroganoff. Comte Tormassoff. A. Fock. Ouvaroff. Comte Tchernicheff.

MAJORQUE

ARTISTIQUE, ARCHEOLOGIQUE, MONUMENTALE.

Nouvelle édition de l'album de phototypies publié en 1892. Enrichi de nombreux détails architectoniques avec texte historique et déscriptif, redigé par M. P. S. d'après les meilleurs auteurs connus.

Illustrations de Fabrés, Riquer, Pasco, Casanovas, Fabré, Campá et autres. 175 pages ornées d'environ 150 illustrations et 89 planches héliotypiques. In-folio. Barcelona 1899. Toile, tête dorée.

55 Mark.

Aperçu historique. Situation topographique, climat et production. Origine, époques carthaginoise romaine et gothe. Invasion des Sarrazins. Guerre contre les Pisans et les Catalans. Lutte entre Almohades et Almoravides. Conquête de Majorque et création du Royaume. Règne des Jacques et rattachement de Majorque à la couronne d'Aragon. Luttes des „Germanias". La guerre de succession et la paix d'Utrecht. Invasion française. Isabelle II et la constitution. Importance de Palma. Situation de la ville, les murailles et la porte de Sainte-Marguerite. Institutions de Palma.
Usages et coutumes. Les habitants et leurs coutumes. La municipalité et ses massiers. Le conseil général et ses massiers. Les tambours de la Salle. Le blason de Palma. Edifices historiques religieux. La cathedrale, les façades, intérieur du temple, chapelles, la Lonja. Anciens édifices civils: Monuments arabes, maisons consistoriales, cours, vestibules et porches, édifices publics et hôtels privés. Les arts à Majorque. Considération générales, les monuments celtes, numismatique, les constructions, mobilier, tapisseries et peintures, la gravure et la sculpture, la musique et le théâtre, le musée de Raxa et les collections du comte de Montenégro, musées et bibliothèques, armes anciennes, le manuscrit des priviléges, les coutumes, les industries artistiques en général. Majorque pittoresque. Palma. Ses environs et le port. Excursion à Valldemosa, à Alcudia et Pollensa, à Santany, à Lluch, à la Dragonnière, à Miramar etc.

DER MEISTER DER LIEBESGÄRTEN.

Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden

von

M. LEHRS.

Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. 1893. Statt 20 Mark für **15 Mark.**

Der Verfasser hält den Meister der Liebesgärten für den ältesten niederländischen Kupferstecher, da seine Arbeiten das Gepräge eines hohen Alters vor anderen Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnen. Der Künstler hat noch nicht gelernt, die Sprödigkeit der Metallplatte durch geschickte Stichelführung zu überwinden. Auch der Druck ist noch mit sehr unvollkommenen Pressmitteln hergestellt. Die Stiche dürften aus den Jahren 1445—1455 datiren.

der herrschenden Typen, hauptsächlich durch Blumen, Blätter und Stengel gebildet; der Stengel ist dünn und gelangt selten zur Geltung, die Blätter sind gleichgestaltet und spielt die Blüte die Hauptrolle. Als Blumenornament dient auch die überall auftretende Pfauenfeder, die wie eine Blume gehandhabt und auch so genannt wird. Überraschend wirken viele Motive auf den Beschauer, der versucht sein wird, manches als Produkt modernster Richtung anzusehen.

Das Werk ist das Resultat zwanzigjährigen Forschens und Sammelns und ist auch von ethnographischem Interesse, da der Verfasser in der Ornamentik Verwandtschaft mit den mythischen und symbolischen Darstellungen centralasiatischer und indischer Volker nachweist.

ALTE UND NEUE ALPHABETE.

Über hundert und fünfzig vollständige Alphabete, dreissig Folgen von Ziffern und zahlreiche Nachbildungen alter Daten u. s. w.

Für den praktischen Gebrauch, nebst einer Einführung über „Die Kunst im Alphabet".

Von

LEWIS F. DAY.

Autorisirte deutsche Bearbeitung.

Klein 8. In elegantem Leinwandband. Leipzig 1900.

Preis 4 Mark.

Ein neuer Schriftenatlas, eine Ergänzung zu den grossen Werken von Petzendorfer, Schoppmeyer, Weimar u. s. w.

Aus allen Perioden erscheinen Arbeiten in Stein, Erz, Schiefer, Marmor, Holz, gemalte und Schreib-Schrift. Zur Ergänzung ist eine ganze Anzahl von Alphabeten für das Werk eigens neu gezeichnet und ausgeführt worden, solche in Stein, Holzschnitzerei, Nadelarbeit, Sgraffito, in getriebenem Metall, Stuck; hiernach sind direkte photographische Reproduktionen eingefügt.

Die Abteilung der modernen Schriften enthält Proben von Walter Crane, Otto Hupp, Franz Stuck, dem Verfasser selbst u. v. a.

Die abgebildeteten Alphabete sind alle vollständig und in handlicher, praktischer, gleichmässiger Grösse gezeichnet.

Die geringen Restbestände des nachstehenden Werkes bin ich in der Lage zu folgendem ermässigten Preise liefern zu können:

Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum Heiligen Gereon in Köln

durch Wand- und Glasmalereien.

Entworfen, ausgeführt und herausgegeben

von

Dr. August Ritter von Essenwein

I. Direktor des Germanischen National-Museums in Nürnberg.

21 Seiten Text und 36 Tafeln in grösstem Folioformat (80—64 cm)

in Farbendruck und Schwarzdruck.

Früherer Preis 240 Mark, **jetzt herabgesetzt auf 160 Mark.**

